الألف كتاب
الثانى
١٨٦

بين
تولستوى ودوستويفسكى



تأليف: جورج ستاينر
ترجمة: د. أحمد حمدى محمود

الجزء الثانى



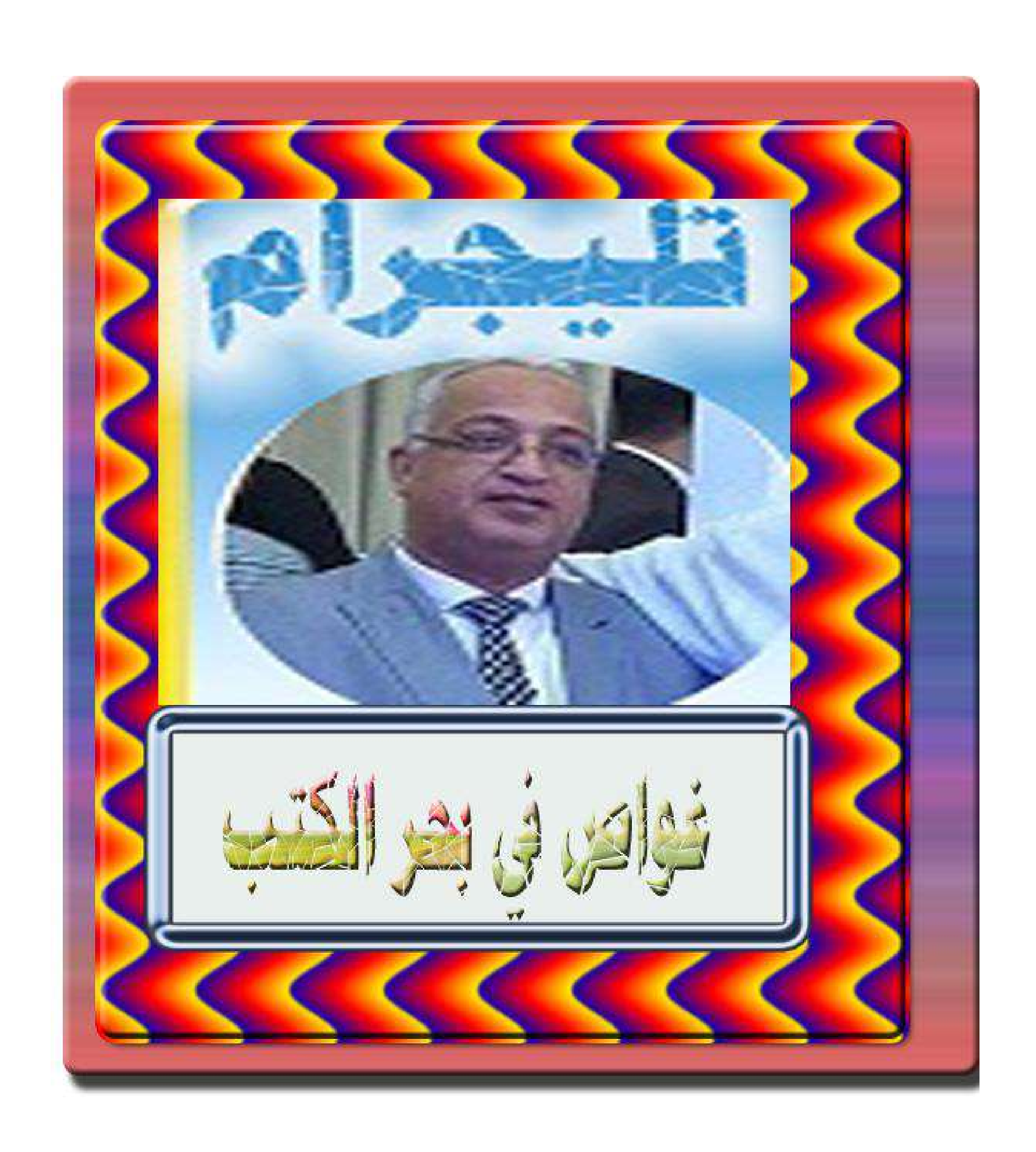
الهيئة المصرية
العامة للكتاب



إهـــــــداء2005

الأستاذ الدكتور/ أحمد حمدي محمود

القاهرة



بين تولستوي ودوستويفسكي

الألف كتاب الثاني

الإشراف العام

د. سمير سرحان

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

لمعي المطيعي

مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

محسنة عطية

بين تولستوى ودوستويفسكى

تأليف

چورج ستاينر

ترجمة

د. أحمد حمدى محمود

الجزء الثانى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٥


تليجرام
هنا
سور الأزبكية

فهـــرس

الفصل الثالث

حقق القرن التاسع عشر حلمه لابداع أشكـــال تراجيديـــة فى الموسيقى ، بالاستطاعة مقارنتها من ناحية الجلال ومتانة البناء بأشكال الدراما الكلاسيكية ودراما عصر النهضة • وتحقق ذلك أيضـــا فى رباعيات بيتهوفن وما فيها من شجى ونغم أقرب الى الابتهالات الدينية ، وفى الخماسية (دو كبير) لشوبرت وأوبرا أوتيللو لفـــردى • وبلغت الكمال فى الدراما الموسيقية تريستان وايزولده لفاجنر • وذهب فى أدراج الريح الأمل الكبير لاعادة احياء التراجيديا الشعرية ، الذى استحوذ على الحركة الرومانتيكية • وعندما عاد المسرح مرة أخرى للحياة بفضل ابسن وتشيكوف تغيرت الصيغ العتيدة للبطـولة ، ولم يعـد بالامكـان الرجوع لسابق العهد • على أن القرن قد استطاع انجاب شخصية مثل دوستويفسكى ، أحد عظماء فطاحل الدراما التراجيدية ، وعندما نسترجع فى ذاكرتنا الترتيب الزمنى لما حدث من تقـدم بعد الملك ليـر لشـكسبير وفيدرا لراسين ، فاننا لن نتـوقف عنـد شخصيته بالذات الا بعد تعرفنا بطريقة مباشرة على أيات مثل « الأبله » والممسوس والاخوة كارامازوف• وكما قال فياسسلاف ايفانوفى لدى بحثه عن تعبير أووصف يساعد عـلى التعريف بما حدث : « ان دوستويفسكى بمثابة شكسبير روسى » •

وعلى الرغم من تفوق القرن التاسـع عشر فى الشـعر الليركى (الغنائى) والرواية النثرية ، الا أنه اعتبر الدراما أعظـم من فنون الأدب • وهناك أسباب تاريخية وراء هذه النظرية ، ففى انجلترا ، صاغ كولريدج وهازليت ولامب وكيتس قواعـد الرومانتيكية بالاستعانة بالدراما الاليزابثية ، ونظـر الرومانتكيون الفرنسيون يتزعمهم الفـرد دى فينى وفيكتور هيجو الى شكسبير نظـرة تقـديس وتبجيل ، واختـاروا المسرح كساحة لمعركتهم ضد المذهب الكلاسيكى الجـديد • واسـتحوذ عـلى نظـريات الرومانتيكية الألمانية وممارستها ، ابتـداء بلسنج الى كلايست، الاعتقاد بأن التراجيديا عند كل من سوفوكليس وشكسبير يمكن ادماجهما

وخلق شكل شامل جديد · واعتقد الرومانتكيون أن حالة الأدب الدرامى هى محك سلامة اللغة وصحة البنيان السياسى ، فكتب الشاعر الانجليزى شيللى فى كتابه « دفاع عن الشعر » :

« ما من شك أن الكمال الأعظم للمجتمع يناظر الامتياز الأسمى للناحية الدرامية · كما يعد فساد الدراما ، أو انطفاء جذوتها عند أية أمة بعد ازدهارها يوما ما علامة على وجود فساد فى الأحوال وانطفاء جذوة النار التى ساعدت على صعود روح الحياة الاجتماعية » ·

وفى نهاية القرن ، رأينا الفكرة بعينها تتردد فى مقالات فاجنر ، وتتجسم فى نفس التصور الذى أنشىء بموجبه صرح بايرويت لتقديم درامات فاجنر الموسيقية · وما فتىء هذا الصرح قائما حتى الآن ، ويقام فيه مهرجان سنوى فى صيف كل عام ·

وانعكست هذه الاتجاهات التاريخية والفلسفية فى علم اجتماع الأدب واقتصادياته فاعتبر الشعراء والروائيون المسرح الطريق الرئيسى لاكتساب الاحترام والكسب المادى · وكتب كيتس فى سبتمبر ١٨١٩ لأخيه مشيرا الى أوثو (*) العظيم :

« هناك احتمال كبير أن تصب اللعنات عليها فى كوفنت جاردن · وحتى لو قدر لها أن تنجح ، فانها ستنتشلنى قبل الغوص فى الأوحال أو المستنقع · وأقصد بذلك مستنقع سوء السمعة التى تتصاعد ضدى بلا توقف · فمن يسايرون الموضة يزعمون أننى شخص دارج ، مجرد صبى نساج · وستساعد التراجيديا على انتشالى من هذا المأزق · ويا له من مأزق ! خصوصا فيما يتعلق بجيوبنا » (٢) ·

وعندما التزم الرومانتكيون بحرفية النماذج الاليزابثية ، فانهم أخفقوا تماما فى ابداع دراما حية ، فمازالت تراجيديات مثل تراجيديا « سنسى » لشيللى وتراجيديا بايرون الفينسية لا تزيد فى مخيلتنا عن آثار بعيدة عن الكمال لمحاولة ابداع التراجيديا · وفى فرنسا لم يمض أكثر من ١٣ عاما بين النصر الذى حققته هرنانى بعد أن تكلف غاليا ، والسقطة الفنية التى تعرضت لها « بيرجراف » والمسرحيتان لهوجو · ولم يدم الازدهار المشكوك فى أمره للدراما الألمانية الى ما بعد وفاة جوته · وبعد ١٨٣٠ افترق المسرح عن الفن بمعناه الصحيح ، وازدادت الهوة اتساعا بينهما · وعلى الرغم من اخراج ماكريدى لمسرحيات

(*) Otho the Great. مسرحية سيئة الحظ لكيتس ·

(١) The Letters of John Keats جمعها M.B. Forman اكسفورد ١٩٤٧ ·

براوننج وتغلغل الفرد دو ميسيه التدريجي في الكوميدى فرانسيز ، ورغم تمرد بوشنر (*) ، لم يتم سد هذه الفجرة حتى ظهر ابسن ·

وتركت هذه الحالة عواقب بعيدة الأثر · فلقد تكيفت أصول الدراما كاتخاذ الحوار والايماء للصدارة واستراتيجية الصراع بحيث لا يتكشف الشخوص الا فى لحظات ذروة اصدار الرأى أى القرار ، وكيفت فكرة الأجون (**) التراجيدية للاستعانة بها فى الأشكال الأدبية التى لا يقصد عرضها على المسرح · ويتركز قدر كبير من تاريخ الشعر الرومانتكى على تاريخ درمزة (***) الصيغ الليريكية (ولعل مونولوجات براوننج الدرامية مجرد افضل أمثلة لذلك وأكثرها تأثيرا) · وبالمثل فقد ساهمت تقنية الدراما وقيمها بدور كبير فى تطور الرواية ، ورأى بلزاك أن استمرار الرواية فى البقاء « مرهون بمقدرة الروائى أو عدم مقدرته على الاحاطة بالعنصر الدرامى » · واكتشف هنرى جيمس فى المبدأ العتيد للسيناريو مفتاح فنه ·

ويمتد الميدان الدرامى الى أبعاد كبيرة ومتنوعة · وقد نهل منه عالم الرواية على أنحاء شتى · اذ كان بلزاك وديكنز من حذاق العارفين بتقنية توزيع النور والظلال فى المسرح ، والتى بمقدورهـا التلاعب بأعصابنا على طريقة الميلودراما · ومن ناحية أخرى تعد رواية السفراء لهنرى جيمس من المسرحيات المتقنة الصنع التى تأخر انتشارها من أثر تعقيدات ايقاع الفقرات السردية · وتمتد جذور هذه الناحية الى المحاولات البارعة لألكسندر دوماس الابن وأوجيه (****) وتراث الكوميدى فرانسيز عن بكرة أبيه · وكان هنرى جيمس من تلامذته النابهين ·

ومع هذا فقد أثبتت التراجيديا انها معدن عنيد كالذهب يستعصى على علماء خيمياء القرن التاسع عشر تحويل أى عنصر آخر اليه ، ونحن نصادف عند عدد لا بأس به من الشعراء والفلاسفة شذرات من رؤى تراجيدية متماسكة ، ومن الأمثلة الواضحة لذلك بودلير ونيتشه · غير اننا لن نهتدى الى أكثر من مثلين — فى اعتقادى — للاعتماد على الشكل

(★) Georg Buechner (١٨١٣ — ١٨٣٧) كاتب درامى ألمانى مات فى ربيع العمر · ومازلنا نعجب برائعته فوتسيك التى تحولت الى أوبرا ·

(★★) Tragic agon.

(★★★) dramatized اعتدنا ترجمة هذه الكلمة الهامة بجملة كلمات ، لأننا لم نوفق فى اكتشاف مصطلح من كلمة واحدة كمرادف لها · وقد آثرت ترجمتها الى كلمة درمزة وان يكون الفعل يدرمز · واعرف أن هذا المصطلح سيثير السخرية فى البداية !

(★★★★) Emile Augier (١٨٢٠ — ١٨٨٩) كاتب درامى فرنسى اشتهر بنقده للمجتمع البورجوازى ·

الأدبى فى تجسيم تراجيديا الحياة على نحو يتصف بالنضج ووضوح المعالم ، يعنى يتخذ صورة مشخصة ، وفى الحـالتين تحقق ذلك بفضـل اثنين من الروائيين : ملفيل ودوستويفسكى · ولابد أن نضيف على الفـور وجوب التفرقة بين الاثنين من ناحية المنهج · اذ كان ملفيـل دراميا فى حالات استثنائية فقط لا غير ، وعلى أساس تمحور الدراما حول جوهر الرواية · ولم يوفق سوى قلائل من الكتاب فى استخلاص نظائر رمزية وأوضاع رمزية أكثر من ذلك ملاءمة · ولكن الرؤيا اتسمت بغرابة فى أطوارها وانفصالها عن التيارات الأعم للوجود على نحو شبيه بمركب ابتعـدت عن البر بعد رحلة دامت ثلاث سـنوات · ففى كونيـات ملفيـل اقترب الناس شبها بالجزر والسفن التى أصبحت مستقلة فى ذاتها ، أما نطاق دوستويفسكى فأوسع من ذلك بكثير · اذ لا يضـم فقط أرخبيـلات المسائل الانسانية كالصور المتطرفة للابتعاد عن العقل والغلو فى العزلة ، ولكنه يضم أيضا القـارات · ولم يحـدث قط فى عالم الأدبيات أن اقترب القرن التاسع عشر من تجسيم مرآة التراجيديا مثلما حدث فى موبى ديك لميلفل والاخوة كارامازوف · غير أن مقدار ما ألقى من ضـــوء على النواحى التراجيدية قد جاء بعيد الاختلاف · انه اختـــلاف فى النوع نستحضر تصوره عندما نفرق بين منجزات وبستر ومنجزات شكسبير ·

وفى هذا الفصل ، أهدف الى تقديم الجوانب من عبقرية دوستويفسكى التى يسرت لنا التعرف فى رواية الجريمة والعقـاب « والاخـــوة كارامازوف » على صرح الدراما وجوهرها · هنا ، كما حدث فى حالة الملحمة التولستوية تقـودنا الأبحـاث فى التقنيات مبـاشرة ، وبطريقة عقلانية ، الى التحدث عن ميتافزيقـا الكاتب ، فالنص المتاح لنا هو البداية الضرورية ·

ومنذ بواكير كتابات دوسـتويفسكى نصـادف درامتين أو شـذرات درامية · وبمقدار علمى لم يكتب لهذه المحاولات الباكرة الحياة · غير أننا نعرف أنه كان مهموما بموضوع بوريس جودونوف ومارى ستيوارت خلال عام ١٨٤١ · وكان موضوع « بوريس » من الموضوعات المستحبة فى الأدب الدرامى الروسى · وما من شك أن دوستويفسكى عرف رواية « ديمتريوس المنتحـل » لسوماروكوف وبوريس جـودونوف للشـــاعر الكسندر بوشـــكين ، بيـد أن الجمـع بين بوريس جـودونوف وملكـة اسكتلنده ينبهنا الى تأثير شيللر ، الذى كان بمثابة أحـد المرشـــدين الروحانيين لعبقرية دوستويفسكى · فلقـد أسر الكاتب الروائى لأخيه على أن اسم شيللر بالذات ــ يمثل كلمة سحرية حميمة قريبة من قلبه ، قادرة على ايقاظ ما لا حصر له من الذكريات والأحلام » · ولقـــد عـــرف

دوستويفسكى ـ بالتأكيد ـ ماريا ستيورات ، وأيضا ديمتريوس ، التى لم تتم ، ولم يبق منها سوى شذرة نفيسة ، ولو أنها تمت لما كان من المستبعد أن تحتل ذروة ابداع شيللر ، وليس بمقدورنا أن نذكر مدى تقدم دوستويفسكى فى محاولة درمزة قصة القيصر والمنتحل ديمتريوس ، غير أن هناك أصداء لكل من فكرة شيللر وفكرة ديمتريوس تتردد فى رواية الممسوس ٠

وهناك ما يدعم الظن بأن فكرة المسرح قد واصلت شغل بال دوستويفسكى ، ووجد احتمال فى أن يكون قد أعد ما يشبه المخطوطة لذلك ، كالملاحظة التى وردت فى رسالته لأخيه بتاريخ ٣ سبتمبر ١٨٤٤ :

« أنت تقول ان خلاصى سيتحقق عن طريق تأليفى للدراما ٠ بيد أنه سيمر وقت طويل الى أن تمثل ، وسيمر وقت أطول الى أن أستطيع تلقى أى مقابل مادى لها » ٠

وبالاضافة الى ذلك ، فعلى ذلك العهد ترجم دوستويفسكى رواية بلزاك « أوجينى جراندى » ، وكاد يتم رواية المساكين ، ولكن افتتانه بالمسرح لم يتوقف قط ٠ فقد سمعنا عن اقدامه على تأليف تراجيديا وكوميديا فى شتاء ١٨٥٩ ٠ وعندما اقتربت حياته الابداعية على الانتهاء ، وأثناء تأليفه للاخوة كارامازوف فى صيف ١٨٨٠ تساءل عن امكان تحويل أحد الأحداث الكبرى فى الرواية الى مسرحية ٠

وكانت معرفته بالأدب الدرامى وثيقة ومتسعة الأبعاد ٠ وكان قد تبحر فى معرفة منجزات شكسبير وشيللر اللذين كانا يحتلان دور الآلهة فى بانثيون الرومانتكيين ٠ بيد أن دوستويفسكى عرف أيضا وقدر المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ٠ فكتب رسالة الى أخيه فى يناير ١٨٤٠ :

« ولكن بالله خبرنى كيف خطر ببالك عندما تحدثت عن الشكل أن تتفوه بالقول انه لا راسين ولا كورنى قد استطاعا امتاعنا وأن علة ذلك هى سوء اختيار الشكل ؟ ٠٠٠ أيها التعس الشقى » ثم تردف قائلا بكل وقاحة وبجاحة : « فهل تتصور اذن أنهما كانا شاعرين رديئين أو ضعيفين ؟ راسين ليس بشاعر ـ راسين الممتلىء حرارة وعاطفة مثالية ليس بشاعر ٠ الله الله ٠٠ هل تجرأت على الارتياب فى هذه الناحية ؟ هل قرأت آيته اندروماك ٠٠ آه ! هل قرأت ايفجينى ؟ هل تجرؤ على الزعم بأنها لا تتميز بروعتها ٠ وأليست آشيل لراسين من نفس نوعية منجزات هوميروس ؟ ٠ اننى أسلم معك بأن راسين قد سرق من هوميروس ، ولكن على أى نحو حدث ذلك ! ٠ وكم تبدو رائعة بطلات

مسرحياته ! حاول أن تفهمها يا أخى ! واذا لم تستطع أن تقرني على القول بأن فيدرا تمثل أسمى وأخلص شاعرية فلست أدرى بماذا أصفك ؟ لماذا لأن قوة شكسبير متغلغلة فيها . وإن كانت المادة المصنوعة منها هى جصيص باريس وليست الرخام ؟ » .

« والآن فلنتحول الى الكلام عن كورنى .. لماذا لم يخطر ببالك أن كورنى بشخوصه الجبارة وروحه الرومانتكية يكاد يقترب من شكسبير ؟ أيها الشقى التعس ! ألم يتصادف أن عرفت أن كورنى لم يظهر الى الوجود الا بعد أن مضى خمسون عاما على ظهور المدعو جوديل (مؤلف العمل القمىء كليوباترة) ورونسار ، الذى كان نذيرا لنا ينبىء بظهور شاعرنا « تريدياكوفسكى » ، وأنه كاد أن يعاصر ذواقة الشعر المثل ماليرب ؟ فكيف تطالبه بالشكل ؟ ان هذا يتساوى مع توقعنا استعارته الشكل من سنيكا . هل قرأت كتابه (سينا) وما حل بالشخصية الجليلة لأوكتافيوس قد أصاب أيضا كارل مرر من فيسكو و « تل » (وليم تل) ودوق كارلوس (لشيللر) ؟ إن هذا العمل كان يشرف شكسبير لو ألفه . هل قرأت السيد ؟ اذن عليك بقراءتها أيها الأحمق وعليك أن تنحنى أمام كورنى . فلقد كفرت به . على أية حال بادر بقراءته . وهل كانت الرومانتكية تعنى أى شىء ، لو أنها لم تبلغ أسمى قممها فى السيد (٢) » .

ويالها من وثيقة رائعة حررها أحد المعجبين المتيمين ببايرون وهوسمان ، وعلينا أن نذكر ، ذلك . وعليك أن تلاحظ الأوصاف التى نسبت لراسين : حار وعاطفى ومثالى ، والحكم بتفوق فيدرا قد بنى على أساس متين (ولعل حقيقة ترجمة شيللر للمسرحية هى التى عززت اعتقاد دوستويفسكى) وربما جاءت الفقرة التى تخص كورنى أكثر ايحاء . والقول بأن دوستويفسكى قد عرف مسرحية كليوباترة لجوديل يثير الدهشة . والغريب والذى يثير انطباعا غير عادى هو اشارته اليها فى معرض دفاعه عن العناصر العتيقة والملتزمة بالحفاظ على الألفاظ الجزلة فى فى تقنية كورنى ، أضف الى ذلك أنه استطاع أن يدرك امكان الربط بين كورنى فى بواكير عهده على نحو أكثر ارضاء وبين سنيكا أكثر من صلاحية الربط بينه وبين التراجيديا الأتيقية . وهذا ما يسر المقارنة بشكسبير . وأخيرا فانه لما يثير أشد اهتمام ، اقدام دوستويفسكى على الربط بين كورنى ـ خصوصا فى مسرحية السيد ـ وبين معنى الرومانتكية . ويتوافق هذا الرأى هو وبعض التفسيرات

---

(٢) رسائل فيدور ميخائيلوفتش دوستويفسكى ترجمها الى الانجليزية E. C. Mayne (١٩١٤) .

الحديثة لكورنى ، كما حدث عند برازيلاخ (*) ، والفكرة المعاصرة عن وجود نزعة رومانتيكية فى البطوليات والألوان الاسبانية والبلاغة المنتفخة للأدب الفرنسى السابق للكلاسيكية ٠

وعلى الرغم من أن دوستويفسكى لم تنقطع صلته براسين قط فرأينا مثلا بطل رواية المقامر يقول : « انه شاعر عظيم شئنا أم لم نشأ ٠ الا أن كورنى كان هو الذى أحدث عنده أعمق تأثير ٠ ففى المسودات والملخصات للجزء الأخير من كارامازوف مثلا نرى الكلمات المدرجة بالهامش (**) ٠

والاشارة بالطبع الى الشعر الاستهلالى من لعنة كامى ، وما فى مسرحية كورنى : هوراس ٠ ولعل دوستويفسكى قد ركز حول هذه العبارة المادة الخام للقاء بين جروشكا وكاتيا فى ساحة سجن ديمترى ٠ ويبين السطر المنقول عن هوراس الملحوظة المؤيدة لوصفه بالفظاظة :

« تحركت كاتيا مسرعة نحو الباب ، ولكن عندما وصلت الى جروشكا توقفت بغتة واصفر وجهها وهمهمت بصوت خافت يكاد يقترب من الهمس : « سامحنى » ٠

وأحدق جروشكا فى وجهها وتوقف هنيهة صامتا وأجاب فى صوت مبطن بالضغينة والحقد : « اننا مشحونان بالبغض يا بنيتى : أنت وأنا ! فنحن الاثنان مشبعان بالكراهية وكأنه بوسعنا مسامحة كل منا الآخر ! أنقذيه وأعدك بعبادتك طيلة حياتى ! » ٠

وصاح ميتيا ! « لن تقدم على مسامحتها » ، وكان يتهجد بصوت يعبر عن العتاب الممتزج بالخوف ٠

ولكن لعل المقصود أيضا هو تلميح ملحوظة دوستويفسكى الملغزة لنزوع كاتيا المفاجىء للانتقام ، والى شهادتها الملعونة أثناء المحاكمة ٠ وفى كلا الحالين ، كان الروائى ينهل من ذكرياته عن كورنى لبلورة مرحلة من ابداعه وتسجيلها ٠ فلقد تغلغلت كلمات كورنى — بالمعنى الحرفى للكلمة — فى تلافيف عقل دوستويفسكى ٠

ولنعتمد على هذه الناحية باعتبارها واحدة من الصفات العديدة المميزة الحجة الأولى ربما اكثر من أى روائى ذى مكانة يمكن مقارنتها

(*) Brasillach.
(**) Rome Unique — كاتيا — Grushenka a Svetloya object de mon sentiment.

بمكانة دوستويفسكى ، اذ كانت حساسية دوستويفسكى وصيغ مخيلته واستراتيجيته اللغوية فى كل هذه الجوانب مشبعة بالدراما · وتتماثل علاقة دوستويفسكى بالناحية الدرامية فى دورها المحورى وتشعباتها هى وعلاقة تولستوى بالملحمة · ولقد تميزت بهذه الناحية عبقريته المميزة على نحو قوى مما جعلها تبدو مباينة لعبقرية تولستوى · اذ اعتاد دوستويفسكى محاكاة شخوصه أثناء قيامه بالكتابة ، أو تقمص شخصياتهم بعبارة أخرى ، كما كان ديكنز يفعل · وهذه خاصية من الملامح المميزة التى عرفت عن كتاب الدراما ، وكانت سيطرته على الروح التراجيدية وفلسفته التراجيدية تعبيرات ذات دلالة مميزة عن وجود حساسية قادرة على نقل التجارب الى المادة الدرامية · ويصح هذا القول عن حياة دوستويفسكى برمتها ابتداء من مرحلة المراهقة والعرض المسرحى الذى حدثنا عنه فى كتاب بيت الموتى الى استعانته المتعمدة والمفصلة بهاملت ومسرحية قطاع الطرق لشيللر للتحكم فى ديناميات الاخوة كارامازوف ، ولقد وصف توماس مان روايات دوستويفسكى « بأنها درامات هائلة حافلة بالمشاهد فى بنائها بأكمله تقريبا · اذ عرضت فيها الأحداث التى تحلل أعماق الروح ، والتى كثيرا ما تتكدس فى أيام قليلة فى محاورات سيريالية محمومة (٣) » · وأدرك منذ عهد باكر أن هذه الدرامات الهائلة معدة لكى تناسب العروض المسرحية الفعلية ، فلا غرو اذا أخرجت أول صورة مسرحية درامية للجريمة والعقاب فى لندن ١٩١٠ · ولاحظ أندريه جيد فى معرض اشارته الى الاخوة كارامازوف : « ليس هناك بين جميع المبدعات المتخيلة وجميع أبطال التاريخ ما هو أفضل استحقاقا للعرض على المسرح (٤) » ·

وفى كل سنة من السنوات ، تزداد طولا قائمة الاعدادات الدرامية لروايات دوستويفسكى · ففى شتاء ١٩٥٦ ــ ١٩٥٧ وحدها عرضت تسع مسرحيات لدوستويفسكى فى موسكو من بينها المقامر لسيرجى بروكفيف والاخوة كارامازوف لأتكار يرمياتشيك وأوبرا ليوش يانتشيك الغريبة ــ وان كانت شديدة الاثارة : « فى بيت الموتى » ·

واستعان باحثون يعيدو الاختلاف كل منهم عن الآخر مثل شواريس وبرديف وشستون وشتيفان تسفايج بمصطلحات الدراما عند تحدثهم عن دوستويفسكى · ولكن لم يحدث الا بعد أن اكتمل

(٣) "Dostojewski — Mit Maassen : Thomas Mann (Neue Studien, Stockholm 1948).

(٤) Dostoievski : André Gide (باريس ١٩٢٣) ·

أرشيف محفوظات دوستويفسكى (التى ترجمت بعض أجـزاء منهـا) أن أصبح فى امكان القارىء العام ملاحظة استمرار وجـود العنصر الدرامى فى منهج دوستويفسكى · فبالمقدور الآن تقـديم بيـان تفصيلى عن كيف تصورت روايات مثل الجريمة والعقاب والأبله والممسوس والاخـــوة كارامازوف تبعا لمفهوم السيناريو عند هنرى جيمس ، وأنهـــا نماذج لنوع الرؤى التى أشار اليها ليفيس (*) فى معرض كلامه عن « الرواية كدراما » · وكثيرا ما يحدث عند فحص هذه التوليفات والتحضيرات لعملية الابداع ، أن تترك الانطباع بأن دوستويفسكى قد ألف فى البداية مسرحيات وجعل من الحوار محورا أساسيا للرواية ، ثم توســـع فى الارشارات المسرحية (التى أقر وجودها صراحة فى المســودات) التى اتخذت شكل ما نسميه الآن السرد النثرى ، وحيثما تكشف تقنياتـــه الروائية عن عـــدم كفايتها ، فاننا عادة نكتشف عسر تلاؤم مادة الســياق أو السياق الوقتى هو والمعالجة الدرامية ·

ان هذا لا يعنى وجوب الحكم على العمل المكتمل والمنشور بعـــد الرجـوع الى المســودات والمــادة التحضـــيرية التى تتميـز بالضرورة بخصوصيتها ، لأن الكاتب لم يقصد نشرها ، ومن ثم فان مثـل هذا الدليل لا يعتمد على التمييز والمقارنة ولكنه يعتمد على المفهومية · وكمـا قـال كنيث بيرك : « ان المثل الأعلى الرئيسى فى النقد هو الافادة من كـــل ما يصلح للافادة (٥) » ·

٢

لم يتغير منهج دوستويفسكى فى اختيار الموضوع ، والتزم دوما بالتعبير عن الناحية الدرامية · بينما نرى تورجينيف يبدأ بتصوير أحـد الشخوص أو مجموعة صغيرة من الشخوص · وتتبلور الأحبوكة المناسبة نتيجة للمواقف والمواجهات التى يتعرضون لها · أمـــا دوستويفسكى فكان يرى حركة الأحداث أولا ، وتمتد مبتكراته الى الجـــذور الأولى للحادث الدرامى (الأجون) · وغالبا ما يبدأ بجائحة أو عاصفة من العنف تقتلع احداث الانســـانية من موضعها وتتمخض عن « لحظـــات صدق » وتركزت كل رواية من روايات دوستويفسكى الكبرى حول ذروة احد الأفعال الاجرامية ·

(*) F. R. Leavis.

(٥) The Philosophy of Literary Form : Kenneth Burke
(نيويورك ١٩٤٧) ·

ويخطر ببالنا عندما نتأمل أوريست وهاملت وماكبث التوافق المتين والدائم بين الجريمة وشكل التراجيديا • ولعل الحركة ابندولية من الجريمة الى التفكير ترمز ، على نحو فريد ، الى الانتقال من حالة الاضطراب الى حالة المصالحة والتوازن التى نربط بينها وبين تصورنا للمأساة ، وفضلا عن ذلك ، فعندما تحدث الجريمة فان هذا يعنى تحول احدى المسائل من حالة الخصوصية الى حالة العمومية ، فتبعا لتعريفها وما يتبعها من اجراءات فان الأبواب ستتعرض فى كل لحظة لمداهمة بيت أحد القتلة المحصورين بين ثلاثة جدران أشبه بالمنظر المسرحى • ولا يفوتنا أن نتذكر ما يزعمه علماء الأنثروبولوجيا عن وجود ذكريات وهمية أو متأصلة عن طقوس التضحية وراء الأصل الذى انحدرت منه الدراما •

ولم يعمد دوستويفسكى الى « درمزة » الجرائم اعتمادا على حادث تاريخى أو خرافة أو أسطورة ، ولكنه حصل على مادته حتى فى أدق تفاصيلها من الجرائم المعاصرة أو من نوعية الأخبار التافهة (*) ، التى بنى عليها استنتدال رواية الأحمر والأسود • اذ كان دوستويفسكى من ملتهمى الجرائد اليومية ، ومن البينات التى كررها مرارا فى رسائله صعوبة الحصول على الجرائد الروسية أثناء اقامته فى الخارج • وتمثل الصحافة عند دوستويفسكى نفس الدور الذى نهض به المؤرخون فى حالة تولستوى ، فلقد اكتشف فى الجرائد اليومية توكيدا لرؤياه المتوترة للواقع ، ولاحظ فى رسالته الى ستراخوف ١٨٦٩ :

« فى أية صحيفة يومية أتناولها يقع نظرى على تقارير عن وقائع حقيقية تماما ، وان كانت تذهلنى كأنها أشياء غير عادية • وينظر اليها كتابنا على أنها أوهام ، ولا يبالون بها • ومع هذا فانها تمثل الحقائق الفعلية ، لأنها وقائع حدثت بالفعل • ولكن منذا الذى يجهد نفسه بملاحظتها وتسجيلها ووصفها ؟ » •

والصلة بين الجريمة والعقاب والوقائع الفعلية حافلة بالمفارقات ، وأدعى الى الترويع • ويظهر أن الفكرة العامة للرواية قد نمت داخل عقل دوستويفسكى أثناء فترة اعتقاله بسيبيريا ، ونشرت أول حلقاتها فى مجلة « المراسل الروسى » فى يناير ١٨٦٦ • وبعدها مباشرة وفى ١٤ يناير من نفس السنة ، قتل طالب روسى أحد المرابين وخادمته فى ظروف لا يمكن انكار تشابهها هى والظروف التى تخيلها دوستويفسكى • ونادرا ما تقلد الطبيعة الفن بمثل هذه السرعة والدقة •

(*) Faits divers

وتزود دوستويفسكى بمادته الخاصة بقتل روجورجين (توضع ثلاث نقاط تحت الجيم الثانية) لناستاسيا فيليبوفنا فى رواية الأبله من إغتيال احد الشبان للجواهرجى كاليكوف فى مارس ١٨٦٧ · والعديد من لمسات دوستويفسكى الشهيرة كالقماش المبلل بالزيت والمطهر والذبابة التى كانت تطن فوق جثة ناستاسيا لهـا أحـداث مناظرة تمـاما فى التقـارير التى نشرتها الصحف عن الجريمة · على أن هذا لا يعنى أن كشـوف « آلان تيت » النيرة عن وظيفتها الرمزية غير مسـتندة على أسـاس · وأكـرر القول بأن الصلة بين المادة الغفل (بضم الغين) للواقع الفعلى والعمل الفنى معقدة ، ولها أكثر من جانب على نحـو عجيب · فلقـد ظهرت ذبابة طنانة فى صورة الحلم الذى حلمه راسكولنيكوف ورأى فيه غرفة القتـل فى الجريمة والعقاب ، وعندما استيقظ كانت هناك ذبابة كبيرة بالفعـل تنقر على زجاج النافذة · وبعبارة أخرى ، فان الظروف الحقيقيـة لقضية كاليكوف كانت مضاهية لتخيلات دوستويفسكى المسبقة ، كما حدث فى حلم ماسكولينكوف · اذ كانت الذبابة تطـن فى نفس الوقت فى الواقع الخارجى ، وفى التركيبة الرمزية للرواية · وقد سبق لبوشكين أن قدم مثلا اشتهر بعد ذلك لهذه المصادفة فى قصيدته « النبى » (وهى قصيدة طالما اشار اليها دوستويفسكى) · ولقد خطرت ببالة مثل هذه الأحداث المتناظرة عند بحثه عن الصلة بين مرض الصرع والاستشفاف ، ويخطر بالبال ايضا طنين الذبابة التى كانت تحلق فوق جسم الأميـر أندرو فى الكتاب الحادى عشر من الحرب والسلام لتولستوى ، والتى أفاقت البطل المحتضر وأعادت احساسه بالواقع ·

وربما كان دور الوقائع الفعلية فى أصـل رواية الممسـوس أكثـر تنوعا · وكما نعرفها فان بناء الرواية يمثل حلا وسطا متقلبا بين شذرات من مشروع رواية مسلسلة عن حيـاة المخطىء الكبيـر ودرمزة احـدى الجرائم السياسية · وتلوح محاولة اعتداء كاراكازوف على حياة القيصر فى أبريل ١٨٦٦ كاحـدى النـوازع الأولى التى سـاقت دوسـتويفسكى لتأليف رواية الممسوس ، وان كانت الجريمة التى ارتكبها أحد الطلبة (ايفانوف) بناء على أمر زعيم احدى الجماعات الفوضوية (العدمية) نيخـاييف فى ٢١ نوفمبر ١٨٦٩ هى التى زودت دوسـتويفسكى بالنـواة التى بنى عليها روايته · فبعـد أن نقب فى جميع الجرائد الروسية التى يمكن الحصول عليها فى درسدن ، ركز على قضية نيخـييف ووجه لهـا كل انتباهه بعد أن أسرت لبه · ومرة أخرى شعر بالاحساس بأنه قـد تنبأ بالجريمة وتوقعها بحدسه · وبفضل فلسفته السياسية التى ترى حدوث نقلة من « العدمية » الى جريمة القتل ، ومن خـلال الأجزاء الأساسية من مسودات رواية الممسوس رسمت الشخصية التى أصبحت

تدعى بيوتر ستيانوفتش على غرار « نيخاييف » ، وكتب الى كاتكوف فى أكتــوبر ١٨٧٠ بأنه لم يستنسخ الجــريمة الفعليــة ، وأن شخصيته المتخيلة ربما لا تتشابه مع شخصية الفوضوى العدمى المتألق الفظ . غير أن الملاحظات التى كتبها عن الرواية والاسكتشات تثبت بوضوح أنه قد تخيل فكرته ونماها بعد أن استلهم وفاة ايفانوف والفلسفة الشهيرة لنيخاييف . وفضلا عن ذلك ، فأثناء انشغاله بابداع الرواية ، أضاف فى الواقع فكرة مهمة أخرى . انها النيران التى اندلعت فى باريس أثناء فترة حكم الكومين فى مايو ١٨٧١ ، والتى أثارته اثارة عميقة وذكرته بالحريق الكبير لســان بطرسبورج ١٨٦٢ ، ومن هنــا جاء الحــريق الذى دمر جزءا من المدينة ، وأدى الى وفاة ليزا فى الرواية .

وبدأت محاكمة نيخاييف فى يوليو ١٨٧١ . ورجع دوستويفسكى الى ملفــات المحاكمة بحثا عن التفاصيل المهمة فى الفصول الأخيــرة من رواية الممسوس . وحتى فى آخر مراحل تأليف الرواية ، فانه استطاع ادماج بعض المواد الخارجية ، والتى مثلت ــ بالضرورة ــ دور المصادفات فى سرده . فمثلا تكشف المسودات أن العبارة الشهيرة التى وردت فى صيحة فيرجينسكى بعد مقتل شاتوف : « ان هــذا ليس بالاجــراء الصحيح . انه ليس كذلك . ليس كذلك على الاطلاق » ترتد الى رسالة كتبها أحد المحافظين من كتــاب النشرات الدعائية (فيليبــوف) (*) . والحق ان النقد الذى يتعين توجيهه الى مخطط الممسوس هو أنه جــــاء « منفتحا » أكثر مما يجب ، ويتقبل التأثر بالأحداث المعاصرة ، وأدى ذلك الى تحول رؤيا دوستويفسكى من رؤية كلية الى رؤية جزئية ، والى تعتيم بعض أجزاء من مخطط السرد . ونادرا ما حدث ــ من ناحيـــة أخرى ــ أن حدوس أحد الأنبياء ومخاوفه قد تحققت بصورة ميلودرامية أمام عينيه خلافا لما حدث فى حالة الممسوس الذى رأى حدوسه وهى تتحقق ويراها رأى العين .

واذا كانت الممســوس قد تضمنت نوازع نبــوئية ، فان الأخــوة كارامازوف قد احتوت على جرثومة الانتهال من خزانة الذاكرة . فلقد اغتال ثلاثة من العبيد والد دوستويفسكى فى ظــــروف عرض عدد من النقاد وعلمــاء النفس أحكاما بشأنها يمكن مقارنتها بالأحكام التى صدرت فى الرواية . غير انه فى معالجة دوستويفسكى لقضية قتل الآباء كانت هناك مؤثرات فلسفية وعناصر مرتبطة بالواقع كانت فى متناول يديه ، اذ كان الصراع بين الأجيال ، وبين الليبراليين فى أربعينات القرن التاسع عشر وأخلافهم المتطرفين هو الموضوع السائد فى روسيا ، وتأثر بــــه

(*) T. I. Philipov.

دوستويفسكى ، وتأثر به أيضا تورجينيف وتولستوى الذى كان عنوان كتابه « اثنان من الهوزار » فى الأصل « الأب والابن » · وفى هـذا الصراع كان قتل الأب يرمز الى استبعاد المطلق · وعلاوة على ذلك ، فعندما ألف دوستويفسكى روايته فانه رجع الى الوقائع التافهة (*) التى وردت فى كتابه بيت الموتى · وكان أحد رفقائه فى السكن من النبـلاء (ايلنسكى) قد اتهم زيفا بقتل أبيه فى مدينة توبولسك · وأطلق سراح ايلنسكى بعد عشرين سنة من الاعتقال ، ولقد صورت توبولسك فى بعض الملاحظات الباكرة للرواية ·

وهناك قضيتان جنائيتان معاصرتان ساهمتا أيضا فى تنـاول دوستويفسكى لمقتل فيودور باقلوفتش كارامـازوف · ولقـد اشارت المسودات الأولية مرارا الى اغتيال عصابة من المجرمين للمدعـو فون زون فى نوفمبر ١٨٦٩ ، وفى مارس ١٨٧٨ حضر دوستويفسكى محاكمة فيرا زاسوليش التى سعت لقتل مأمور شرطة اشتهر بشراسـته (تريبـوف) والتقط دوستويفسكى من أحداثها مادة محاكمة ديمترى كارامازوف · ففى نظره هناك صلات روحية بين عمليـة قتـل الأب ومحـاولة أحـد الارهابيين اغتيال القيصر (الذى ينظر اليه على أنه أب الشعب) أو أحد ممثليه المختارين · ومن الموضوعات الأخرى ذات الأهمية الكبرى فى الرواية المسلك الاجـرامى تجـاه صغار الأطفـال · وهو مثـل عكسى لعملية قتل الآباء · وسأعود الى مصادرهـا الأدبية ومتضمناتهـا تفصيلا · ولكن مما يستحق الذكر فى هذا المقـام أن نذكر أن عـددا لا بأس به من الأعمال الوحشية التى ارتكبها ايفان كارامـازوف ، وأرجـع مسئوليتها لله منقول عن الجرائد اليومية المعاصرة والملفات القضائية · وقد اشـار دوستويفسكى لبعضها فى كتابه يوميات كاتب · واسـترعت الأخرى انتباهه عنـدما كانت بعض أجـزاء من الرواية كارامازوف قـد اكتملت بالفعل · وتزود دوستويفسكى ببعض أبشع تفاصيله من حادثين مجردين من الانسانية هما قضية كرونبرج وقضية برونست التى نظـرت فى خاركوف فى مارس ١٨٧٩ · ولم تتضمن ملخصات دوستويفسكى أية توقعات للتحريات الأولية ، ولقد اسـتمدها من مقـابلته لكونى (**) وساعد التقـاؤهما على تعميق فهم الروائى للاجـراءات القضائية · ومن بين المصادفات العجيبة للاحتكاك بين تولستوى ودوستويفسكى أن يكون كونى هو الذى أوحى لتولستوى فى خريف ١٨٨٧ بالفكرة التى بنى عليها موضوع روايته « البعث » ·

(*) Faits divers.

(**) F. F. Kony.

هذه هى بعض مقومات الخلفية الفعلية للروايات الكبرى لدوستويفسكى بعد اختصارها وصياغتها فى صورة نسقية · انها تشير الى مغزى واضح · اذ تبلورت مخيلة دوستويفسكى حول محور الأفعال العنيفة وحول أحداث شديدة التماثل فى الطبيعة وفى الاحتمالات المترتبة عليها · وشكل الدراما كامن فى مخطط رواية الجريمة والعقاب ورواية الاخوة كارامازوف بعد التأثر بلاغيا بموضوع أوديب أو هاملت · وهناك تباين حاد بين أسلوب تولستوى فى اختيار مادته وصيغ تناوله وبين دوستويفسكى ، ويساعد على الاستنارة ·

ولقد انبعثت تقنيات دوستويفسكى وأساليب حرفنته التى تميز بها من متطلبات الشكل الدرامى · فالحوار فيها يتصاعد من الايماءة ، وينتزع من السياق السردى كل الزوائد والنوافل حتى يقدم صراع الشخوص مجردا وهادفا · ويعتمد قانون الانشاء الروائى على تركيز الحد الأقصى من الجهد على أصغر حيز مستطاع من المكان والزمان ، فالرواية عنده تمثل أعلى نموذج « لشمولية الحركة » وفقا لتعريف هيجل للدراما · وتثبت مسودات دوستويفسكى وكشاكيله بما لا يدع مجالا لشك أنه كان يتخيل ويؤلف وكأنه يكتب للمسرح ·

ولنتأمل مثلا استهلالين من الاسكتشات التمهيدية لرواية الممسوس :

- ايضاحات بين ليزا وشاتوف ·
- شبح نيخاييف فى أسلوب خلستاكوف ·
- والشكل الدرامى
- الاستهلال اعتمادا على مشاهد شتى متلاحمة فى أحبوكة واحدة ·

والتنويه بخلستاكوف بطل مسرحية المفتش العام لجوجول لها أهمية واضحة ، فلقد تخيل دوستويفسكى شخوصه ومواقفها وكأنها تدور على المسرح عندما كتب مخططا تقريبيا (اسكتشا) للرواية · وتحققت النغمة الصحيحة لدخول نيخاييف — فيرخوفنسكى من خلال عملية رنين ، استعان دوستويفسكى فيها بكوميديا جوجول التى اضطلعت بدور يذكرنا بالشوكة الرنانة فى عالم الصوتيات ، أو تأمل لغته المختزلة، التى عمد فيها دوستويفسكى — مثلما كان هنرى جيمس يفعل ، الى اجراء محاورة مع نفسه :

● ألا تنبعث الصعوبة من طريقة السرد ؟ فبعد العبـــارة التى وردت فيها الكلمات : عليك أن تعد نفسك لعيد ميلادك عند آل دروزدوف وليزا ، أليس الأنسب مواصلة الكلام بطريقة الدراما ؟ » ٠

وفى نطاق ما يمكن أن يتحقق عن طريق النثر السردى ، كان هذا على وجه الدقة هو ما اتجه دوستويفسكى للقيام به ٠

وكما سنرى فيما بعد مع المزيد من التفصيل ، فان الروح الدرامية مضمرة فى النغمة السائدة والتى لا يمكن الخطأ فى تقديرهـــا وفى لزوميات الراوى الذء اسـتعان به دوستويفسكى ٠ فكل متحـدث يتـكلم بلغة المخاطب المباشر ، وفيما يحتمل أن يكون أكثر كتبه تعبيرا عـــن شخصيته : « رسائل من العـالم السفلى (القاع) » ارتدت العلاقة بين « الأنا » والمســـتمعين رداء ريتـوريتا الدراما (البـلاغة الدرامية) ٠ ولاحظ جوته فى رسالة كتبها الى شيللر فى ديسمبر ١٧٩٧ « أن الروايات التى تتخذ شكل الرسائل بحكم طبيعتها تتسم فى جملتها بالطابــع الدرامى » ٠ وهذه الملحوظة فى سطحها فيما يتعلق بأول رواية كتبهـــا دوستويفسكى ٠ فقد صيغت رواية المســاكين فى شـكل رسائل ، وربمـا مثلت النقلة من رغبة دوستويفسكى الكتابة للمسرح ، واتجاهه بعد ذلك لتكييف السـيناريو حتى يوائم الرواية النثـرية ٠ وأردف جـوته فى نفس الرسالة فى معرض سعيه لتهذيب الفروق بين أنواع الأدب : « ليس بوسع المرء التغاضى عن الروايات المعتمدة على السرد (*) عندمـــا تكون مختلطة بالحوار » ٠ (وكان الحوار الدرامى هو ما خطر بباله) ٠ وأثبتت روايات دوستويفسكى : الجريمة والعقاب والأبله والممسـوس والاخوة كارامازوف عـدم صحة قوله ٠ اذ تعد هذه الروايات من الناحية الأدبية « مقلدات » للحركة الدرامية ٠ ففيها الحوار مشحون بأعظم قدر من المعانى ، حتى غدت ما سماه بلاكمور « لغة اتخذت شكـــل الايماء (**) » ٠ وربما ساعد النثر الذى يربط الحوارات على اضفاء صورة التشابك بين الأحداث ، ولكنه لا يستطيع اخفاء المخـــطط المصمم فى صورة مشاهد ، ولعله بالأحرى يعمل كشىء أشبه بارشادات المسرح التى تلقى الضوء على ما يجرى فى كوامن الأحداث ٠

والشواهد المؤيدة لذلك عند من يطالع دوستويفسكى متعددة فى جميع أعماله الكبرى ، غير انه ليس بالمقدور تبين مدى تشبعها بأعراف الدراما وقيمها فى صورة أوضح من صورتها فى الفصول الاستهلالية

(*) Erzaehlende.
(**) Language as gesture.

لرواية الأبله . وعلينا أن نذكر أن هـذه الفصـول تستغرق مدة لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة .

٣

تتميز مشكلات الزمان فى الأدب بتعقدها . فالشعر الملحمى يحدث احساسا بالديمومة الطويلة ، والواقع أن أحداث الالياذة والأوديســا لا تستغرق أكثر من خمسين يوما . وعلى الرغم من أن الترتيب الزمنى الدقيق لاحداث الكوميديا الالهيــة لدانتى مســألة تحتمل الخــلاف ، الا أنه من الواضح أن الشعر لم يتناول أحداثا تدوم أكثر من أسبوع . غير أن الملحمة تستعين ببعض أعراف مهملة ، كما يحدث عندما تدمج الصاجا وفقرات التلاوات (*) فى السرد الرئيسى ، أو فى الاستطرادات الطويلة التى تروى فيها أحداث التاريخ السابق لاحدى الشخصيات أو الموضوعات كحــلم بالهبوط الى العــالم السفلى أو صــعود الى عالم أسمى . وتعلق مثل هذه الوسائل مؤقتــا تدفق أحداث أحبوكة الملحمة . ان هذه الموتيفات التى وصفها جوته « بأنها تفصل تيار الأحداث عن غايتها قد اعترفت بها بالفعل نظريات اليونانيين باعتبارها أساسا من مستلزمات الملحمة . فهى من مستلزمات النوع الأدبى الذى تستند آياته الأساسيــة على التذكرة والتنبؤ .

ويصبح عكس ذلك عن الدراما . غير أن فهم سر هذه الظاهرة قد تعرض للتعتيم من تأثير الحواشى التى أضافتها حركة النهضة وحركة المذهب الكلاسيكى الجديد الى ملاحظات أرسطو الشهيرة عن « وحدة الزمان » . اذ كان القصد من محاولة أرسطو الأساسية « الحفاظ بقدر الامكان على حصر الأحداث فى نطاق دورة واحدة من دورات الشمس ، أو ما يقرب من ذلك » ــ كما ذكر همفرى هاوس فى تعقيبه الفاحص « هو فرض المقارنة الأولية بين الطول المادى لنوعين مختلفين من الأعمال الفنية باعتبار طول الملحمة يناهز الآلاف من الأبيات الشعرية ، ولا يزيد طول التراجيديا عن أكثر من ١٦٠٠ بيت من الشعر (٦) » . وعلى عكس بعض نظريات المذهب الكلاسيكى الجديد فليست هناك أية شواهد فى الممارسة العملية لليونانيين على أن العرض المسرحى تساوى فى طوله هو والأحداث المتخيلة فى العمل الفنى : ففى بعض مسرحيات أوربيد (**)،

(*) Recitation.

(**) Aristotles Poetics — Humphry House. لندن ١٩٥٦ .

(٦) مثل Eumenides و Suppliants ومن المحتمل فى أوديب فى Colonus

هناك بعض ثغرات زمنية جوهرية بين الأحداث المتعاقبة · وما قصده أرسطو بالوحدات الثلاث ووحدة الفعل التى تضم كل شىء هو ادراك ما تقوم به الدراما من تركيز وتكثيف وعزل عن المادة المتناثرة للتجربة العادية لحالة صراع شامل محدد تحديدا صارما ومصطنعا · فكما ذكر الدكتور جونسون في تمهيده لشكسبير : « ليس هناك شيء ضروري للحكاية » · وأدرك ذلك جليا الشاعر الايطالى عندما رفض التفسير الذى أتى به العالم كاستلفترو · فقد ذكر في احدى رسائله عن وحدتى الزمان والمكان فى التراجيديا (*) « ان الوحدات الثلاث تعنى القول بأن الدراما تقلص وتكشف الاحداثيات المكانية والزمانية وان بلغ ذلك أحيانا حد المسخ ، حتى تحقق تأثيرها الشامل ، فهى تحول ما كان فى الأصل أحداثا غير متواصلة ومختلطة بما لا يتناسب معها من أحداث الى أحداث مرتبة فى خط مستقيم ، أى ان الكاتب الدرامى يستعمل شفرة أوكام (**) ، فلا يستبقى أى شيء سوى ما يناسب الضرورة الملازمة ووثوق الصلة بالموضوع (فأين زوجة لير ؟) · وكما ذكر الدكتور جونسون فى تمهيده لشكسبير ! « ليس هناك شىء ضرورى سوى وحدة الفعل » · واذا لم يتوافر هذا الشرط فان الهنات الجوهرية للترتيب الزمنى للأحداث لن تفسد الايهام الدرامى · والحق ان مسرحيات شكسبير القائمة على الترتيب الزمنى قد أثبتت أن وضع طول الزمان المصور فى الأحبوكة بجوار طول الزمان الذى يحتاج اليه للعرض قد حقق نتائج درامية خصيبة ·

وورثت الرواية هذه التعقيدات واساءات الفهم · وبالاستطاعة التفرقة بين أولئك الروائيين الذين دفعهم الاحساس بالزمان الى الميل الى أعراف الملحمة ، وأولئك الذين أدركوا الزمان في صيغة درامية · فعلى الرغم من أن الرواية النثرية تقرأ أكثر من كونها تلقى أو تؤدى مسرحيا ، فان المسرحية عندما تقرأ تؤثر على العقل تأثيرا مماثلا المسرحية عندما تمثل · وعلى عكس ذلك ، فان الرواية المقروءة تؤثر فى الخيال مثل الأحداث عندما ترى ، ومن ثم فان كاتب الرواية النثرية لا يقل عن الكاتب الدرامى شعورا باستمرارية مشكلة الزمان الحقيقى والزمان المتخيل · وجاء أبرع الحلول وأقدرها على تحقيق الهدف فى ملحمة الأوديسا · وفيه فرض نظام توقيت مزدوج — ودرامى بالتبعية — على المادة التى كان بناؤها ومتدعياتها ملحميا سافرا ·

(★) Lettre a M.C. — sur la unite de temps.

(★★) فيلسوف انجليزى من العصر الوسيط ، لعل أشهر ما شاع من فلسفته هو شفرته ·

وأدرك دوستويفسكى الزمان من منظور الدرامى ، وتساءل فى كشاكيله الخاصة برواية الجريمة والعقاب عن ماهية الزمان • وأجاب عن ذلك بالقول : « الزمان لا وجود له • انه سلسلة من الاعداد • فالزمان علاقة بين الموجود واللاموجود » • واعتمادا على شعوره الفطرى ، اكتشف امكان تركيز الأفعال الملموسة والمتعددة فى أقصى مدى زمنى يستطاع التوفيق بينه وبين المعقولية • وساهم هذا التركيز على نحو ملحوظ فى تعبيره عن الاحساس بالكابوس ، وفى قدرته على التلميح واستخدام اللغة مجردة من كل ما يلين عريكتها أو يعبر عن الامهال • وبينما كان تولستوى يتحرك حركة أشبه بالمد والجزر ، ويتدرج فى حركته ، رأينا دوستويفسكى يلوى الزمان ويحصره ويحده • فلقد جرده من فترات الفراغ التى تعد من مستلزماته • وعمد الى شغل الليل بأحداث مكثفة قربته من مظهر النهار • اذ كان يخشى أن يؤدى النوم الى اخماد السخط أو تشتيت البغض الذى يولده الصراع بين الشخوص ، فالأيام عند دوستويفسكي هى الأيام المهلوسة المقبضة « كالأيام البيضاء » فى سان بطرسبورج (وهو عنوان لاحدى رواياته)، وليست الأيام المقمرة ، التى صادفها الأمير أندرو فى أوسترليتس ، او الفراغات العميقة بين النجوم التى أشعرت ليفن بالهدوء والسكينة (عند تولستوى) •

ووقع الجانب الأكبر من رواية الأبله فى ظرف ٢٤ ساعة ، ولم تستغرق حشود الأحداث التى رويت فى رواية الممسوس أكثر من ٤٨ ساعة ، كما أن جميع الأحداث ما عدا المحاكمة فى الاخوة كارامازوف وقعت فى خمسة أيام • وتعد هذه المظاهر من الملامح الجوهرية فى رؤى دوستويفسكى ونواياه ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بالاختصار المهول فى الزمان الذى يفصل بين أوديب الملك وأوديب المتسول ، وناظرت السرعة التى استغرقتها كتابات دوستويفسكى بين الفينة والأخرى (اذ دونت رواية الأبله فى ٢٣ يوما) سرعة ايقاع أحبوكات رواياته وقوة اندفاعها •

وحددت الجملة الاستهلالية لرواية الأبله سرعة الأحداث « فقرابة نهاية نوفمبر وأثناء فترة الدفء التى تعقب ذوبان الجليد ، وفى الساعة التاسعة صباحا ، كان القطار بين وارسو وبطرسبورج يقترب من نهاية رحلته ، بعد أن سار بأقصى سرعة له ، وتشاء المصادفة التى تعد عنصرا ضروريا لأى تصور للارتباط بين الأحداث عند دوستويفسكى أن يجلس الأمير مويشكن فى مواجهة روجوجين (مع تعطيش الجيم الثانية) فى نفس عربة الدرجة الثالثة • وهذه القرابة فى المكان من قبيل التعريف بصلاتهما ، لأنهما يمثلان جانبين لما كان فى الأصل شخصية مركبة واحدة •

وجاءت هذه الاستعانة بالازدواج أو بالثنائيات أكثر ارتقاء وتعقيدا مما جرى فى القصة التى كتبها دوستويفسكى فى بواكير حياته الأدبية ، وكانت متأثرة بطابع الشاعر الألمانى هوفمان ، واسمها جولياركين وان كانت هذه الشخوص قد اتخذت شكل الثنائيات رغم ذلك • وبالمقدور تتبع الانفصام بين مويشكن وروجوجين من خلال المراحل المتعاقبة من التذبذب وعدم الاستقرار عند رأى واحد فى مسودات الرواية ، ففى البداية كان مويشكن شخصية متناقضة على غرار شخصيات بايرون ، أو صورة كاريكاتورية لشخصية ستافروجين فى رواية المسوس • ففيها يتشابك الخير والشر • ويذكرنا اسمه بكلمات مثل « الجريمة » و « الاغتصاب » و « الانتحار » و « سفاح القربى » • وفيما تعتبر الخطة السابعة لرواية الأبله ، يتساءل دوستويفسكى : اذن من هو مويشكن ؟ هل هو وغد مريع أم مثل أعلى حافل بالأسرار ؟ ثم بعد ذلك تبرق بارقة اكتشاف كبير من خلال الكشكول !

انه أمير ، وبعد أسطر قليلة بل أمير وساذج كأنه طفل من الأطفال (٧) » •

قد تبدو هذه الناحية قاطعة • غير أن ما جرى لستافروجين واليوشا كارامازوف يبين أن هذا اللقب الرفيع يحمل فى طياته تشعبات متناقضة فى لغة دوستويفسكى •

فمويشكين شخصية مركبة • وسنكتشف فيها جوانب من المسيح ودون كيخوته وبيكويك (عند ديكنز) ، وأنه أيضا من الحمقى القديسين فى التراث الأورثوذكسى • أما صلته بروجوجين فلا تحتمل أى لبس ، فروجوجين يمثل خطيئة مويشكن الأزلية • فبمقدار اتصاف الأمير بصفات الانسان ، وتعرضه بالتبعية للسقوط ، فمن المحتوم أن يظل الشخصان رفيقين لا ينفصلان • فهما يدخلان الرواية معا ، ويخرجان منها الى الهلاك الذى سيتعرضان له سويا • ففى محاولة قتل روجوجين لمويشكن تلاحظ المرارة الحادة للانتحار ، ويمثل تقاربهما الذى لا ينفصم احدى الحكايات الرمزية على طريقة دوستويفسكى عن الوجود الضرورى للشر عند بوابة المعرفة • فعندما ينزع روجوجين من مويشكن فانه ينهار

---

(٧) اشار من اشرفوا على نشر Notebooks طبعة Pléiade الى أن كلمة أمير قد كتبت على نحو يوحى بتعرف دوستويفسكى على الموتيف المحورى الذى ستبنى عليه روايته • غير ان لقب الأمير لم يكن قد تحدد بعد لمويشكن • والأصح هو أنه نسب الى شخصية ثانوية فى التصور الاصلى للرواية ، ولم يتحقق الا تدريجيا ادراك دوستويفسكى أن الأمير ليس شخصا آخر غير الأبله بالذات •

مرة واحدة ، وتظهر عليه علامات العته . فلولا الظلمة ما أمكنا ادراك طبيعة النور ؟!

وأيضا فى مقصورة القطار يوجد شاب فى حوالى الأربعين من عمره « يرتدى رداء رثا ويبدو عليه مظهر الكاتب الحكومى ، ويتميز باحمرار أرنبة انفه وبوجه ملطخ بالبقع » . وليبديف واحد من جمهرة الشخصيات الغريبة ، وان كانت تتمتع بشخصية لم تتعرض للانفصام ، واعتاد دوستويفسكى اختيار هذه النوعية للأدوار الثانوية التى تلتف حول أبطاله . ويعد أن نشأ هذا الصنف من الناس فى المدينة وتطبع بطباعها نرى أتباعه يتجمعون بمجرد اشتمامهم رائحة العنف أو الفضيحة ، ويقومون بدور المتفرجين والكورس معا . وخرجت شخصية ليبديف من معطف الكاتب المثير للأسى فى رواية جوجول : المعطف ، ومن شخصية المستر ميكاوبير – وهو من الشخوص التى تأثر بها دوستويفسكى تأثرا عميقا . ويهرع ليبديف الذى تذكرنا شخصيته بمارميلادوف فى رواية الجريمة والعقاب وبشخصية ليباركين فى رواية الممسوس ، والكابتن سخيربوف فى الاخوة كارامازوف (وقد اختيرت هذه الأسماء بقصد من قبيل التحقير من شأنها) يهرع لكى يلقى المثوبة أو الحط من شأنه على يد الأغنياء والأقوياء . اذ كان يحيا مثل أقرانه كالطفيليات التى تعشش فى معارف الأسود .

ورأس مال ليبديف الأوحد رصيد ضخم من الثرثرة التى تنساب من فمه فى اللحظات الاستهلالية من رواية الأبله بايقاع مجلجل ومرتجف يذكرنا بصوت القطار ، ويخبرنا بكل ما نحتاج الى معرفته عن آل ابانشين الذى يمت اليهم مويشكن بصلة قرابة غامضة . وينتزع من الأمير الاعتراف بعراقة آل مويشكن الذين ينتمون الى أعلى درجة من درجات النبالة (وهنا تلميح خفى خافت الى الأصل الملكى للمسيح – كما أعتقد) . وعرف ليبديف أن روجوجين ورث ثروة طائلة ، وينطلق بالثرثرة عن الجميلة ناستاسيا فيليبوفنا ، بل ويعرب عن ارتباطها بتوتسكى ، ويتحدث عن صداقة توتسكى للجنرال ابانشين . وبعد ان شعر ريجوجين بالسخط على حمق الرجل الصغير كشف عن افتتانه المحموم بناستاسيا . وقد نقلتنا سرعة المحاورة وحدتها وخلوها من الحليات الى ما بدا صورة من العرض الفج . فقد أشعرنا بخيبة الأمل لقبولنا صيغة بدائية من أعراف الدراما . انها الاعتماد على المحاورة فى نشر أخص خصوصيات الأخبار والمشاعر .

وبعد أن وصل القطار الى سان بطرسبورج ، انضم ليبديف الى أتباع روجوجين . وهم مجموعة من المهرجين والمنبوذين من المجتمع

والقوادين الذين يعيشون عالة على الحيوية الشيطانية لسيدهم وهباته· وأما وصف ليبديف بأنه كان عاجزاً عن فعل ما هو أفضل ، وأن مويشكن كان بلا بيت يأويه أو كان أقرب الى المعدمين الذين لا متـــاع عندهم فمن لزوميات طابع دوستويفسكى · ولاحظ ليونل تريلنج « أن كـل موقف عند دوستويفسكى مهما كان حظه من الروحانيةبيدا من نقطة ما من الكبرياء الاجتماعى وبعدد محدود من الروبلات (٨) » ·

وهذه نقطة مضللة اذا نظر اليها على أنها توحى بأن ما يتحكم فى كل الأوضاع هو الناحية الاقتصادية واستقرار العلاقات الاجتماعية ، كمـــا نلاحظ على الأخص فى روايات بلزاك · فراسكولنيكوف فى حاجة ماسة الى عدد محدود من الروبلات ، ويتماثل معه فى هذا الشـــأن ديمترى كارامازوف · ومن الحقيقى القول بأن ثروة ريجوجين قامت بدور حيوى فى رواية الأبله · غير أن المال المقصود لم يكن قط مكتسبا على نحو واضح · فهو لا يعنى اســـتمداده كمقـــابل لاحـــدى الوظائف الروتينية ، أو عن طريق عملية من عمليـــات الابتزاز التى يستنزف رجـــال المال عند بلزاك طاقاتهم فى سبيلها · فأبطال دوستويفسكى حتى المعدمون منهم يتمتعون دوما بالفراغ الذى يسمح لهم بارتكاب أعمال فوضوية أو بالتورط الكامل فى نواح لم تدرس عواقبها · انهـم منتشرون أمامنا ليلا ونهارا · ولا أحد بحاجة للذهاب الى أحد المصانع أو الى بيت من بيوت العمل لتصيدهم · ففوق كل شىء ، فان استعمالهم للمال له دور رمزى غريب ومنحرف أشبه بما يحدث فى حالة الملوك · فهم اما يحرقونه أو يكتنزونه حول أجسامهم ·

وبينما يحيط هوميروس وتولستوى شخوصهم « بأشياء لا حصر لها » وبالمشاغل اليومية وبالأعراف التى تتخلل تجاربهم المألوفة ، فاننا نرى دوستويفسكى يقدم شخوصه كمجردات عارية · ففى الدرامـــا ، المجرد أو العارى يواجه المجـــرد أو العارى · وكمـــا كتب لوكاش : من المنظور الدرامى ينظر الى اية شخصية وأية صفة سيكولوجية للشخص لا تكون لازمة لزوما كاملا للديناميات الحية للتصادم على أنها زائدة عن الحاجة (٩) » · ويهيمن هذا المبدأ على فن دوستويفسكى · فمثلا رأينا مويشكن يفترق عن روجوجين فى محطة السكك الحديدية ، ويتجـــه كل منهما فى اتجـــاه مغاير لاتجاه الآخر ، بيد أن « ديناميـــات التصادم »

---

(٨) Lionel Trilling فى كتاب "Morals and the Novel نشر The Liberal Imagination نيويورك ١٩٥٠ ·

(٩) George Lukacs : Die Theorie des Romans (برلين ١٩٢٠) ·

ترغمهما على التحرك فى مسارات ضيقة الى أن يصطدما ويتكرر اللقاء بينهما فى كارثة نهائية ٠

ويصل مويشكن الى بوابة بيت الجنرال ابانشين حوالى الساعة الحادية عشرة ٠ ويستحق النظر تكرار ذكر الساعة ، لأن الروائى يعتمد على ذلك فى ممارسة جانب من التحكم فى الخطوة المهلوسة لسرده ، وفى غرفة الانتظار يبوح الأمير الذى نزع الآن الى الكشف عن سذاجة حكمته بكل ما فى قلبه لأحد الخدم ، فيشعره بالذهول ٠ وما فعله دوستويفسكى فى هذا المشهد يمثل الحالة التى تثيرنا فيها الكوميديا الى درجة تشعرنا بحالة من الأسى يتعذر التعبير عنه ٠ ومع هذا فانها تظل توصف بالكوميديا ! وأثبت دوستويفسكى أستاذيته فى هذه الناحية ، ويتمتع مويشكن بفورية الادراك ، وهى صفة من صفات الملائكة ٠ ففى حضرته تزاح جانبا جميع مفردات الحياة ومقوماتها ، وينتهى أمر التكتم والتدرج فى المعرفة وتكنيك الحديث وما فيه من تمهل وتعتيم ٠ان كل ما يلمسه الأمير لا يتحول الى ذهب ، وانما الى شفافية ٠

ويقوده سكرتير الجنرال ابانشين : « جامزيلا أرد اليانوفتش أو « جانيا » الى الجنرال ٠ وتمشيا مع مصادفة من المصادفات الكامنة فى الطريقة الدرامية يتصادف أن يكون هذا اليوم هو عيد ميلاد «ناستاسيا» الخامس والعشرين ٠ وقد وعدت أن تعلن فى هذا اليوم قرارها الخاص بالزواج من جانيا ٠ ويؤيد الجنرال هذه الزيجة لأسباب لا يعرفها احد غيره ٠ ولقد أعطت ناستاسيا « جانيا » صورة فوتوغرافية كبيرة لها ، وقد قدمها لمخدومه ، والصورة من بين تلك المقتنيات المادية (مثل صليب مويشكن ومطواة روجوجين) هناك صورة مماثلة تمهد لدخول كاترينا نيقولفنا فى « الشباب الخام » لدوستويفسكى ، وتساعد مثل هذه الصور على ربط المتناثرات المتنوعة فى السرد وتخلق منها وحدة متماسكة ٠

ويحدق مويشكن فى الصورة ، ويراها « رائعة وجميلة » ٠ والظاهر أنه اكتشف فيها شيئا أكبر مما أدركه من عرفوا السيدة معرفة فعلية ، وعندما سأله مضيفه روى ما سمعه من روجوجين فى مقصورة القطار فى الصباح الباكر من ذلك اليوم ٠ ومرة أخرى تبدو لنا سقالات عرض دوستويفسكى كأنها شىء دارج ومتكلف ولكن التأثير المستمر لتعامل الذكاء الدرامى مع مادة قد استوعبتها ذاكرتنا استيعابا كاملا تحول دون استجماع هذا الانطباع لقوته ٠

ومشاعر جانيا نحو الخطوبة المقترحة متناقضة ٠ فهو يعرف أن مشروع الزواج قد اقترحه توتسكى وأيضا الجنرال لدوافعخبيثة ، بل

ومنفرة ، ولكنه متعطش للثروة التى ستنهال عليها من الأوصياء ، وبعد الثانية عشرة والنصف بقليـل يغادر ابانشين الغرفة • ولقد وعد بمساعدة مويشكن لكسب عيشه وحثه على الاقامة بصحبة أسرة جانيا ، وتـرك السكرتير هو والأبله فى صحبة الصورة •

« انها صورة احدى المعتزات بنفسها ، أو بمعنى أصح الشديدة الاعتزاز بنفسها ! ولا أستطيع أن أقرر هل هى خيرة وحنون أم لا •• آه لو أنها كانت خيرة فحسب ، ان هذا قد يصلح كل شىء ! » •

وواصل جانيا كلامه : « وهل ستتزوج امرأة من هذا القبيـل الآن » قالها دون ابعاد عينيه المضطربتين عن وجه الأمير •

« لا أستطيع أن أتزوج قط » هكذا قال الأمير : « فأنا مريض » •

« وهل يتزوجها روجوجين ؟ هل تعتقد ذلك ؟ » •

« ولم لا ؟ بالتـأكيد • أعتقد أنه ربما فعـل ذلك ثم قتلها فى بحـر أسـبوع ! » •

وما كاد الأمير يتفوه بآخر كلمة من كلماته حتى رأينا جانيا يرتجف رجفة مخيفة ، بعدها كاد الأمير يبكى »••

ان خلاصة رواية الأبله كلها كامنة فى هذا الحوار المتبادل • فلقد لمح مويشكن لكبرياء ناستاسيا وعرضها الممزق ، وحاول الكشف عن لغـز جمالها : « ان كل شىء سيكون على ما يرام لو انها كانت خيرة » •

(وهى كلمة يتوجب علينا النظر الى معناها اللاهوتى الشمولى)• لأن صفات ناستاسيا الأخلاقية هى التى ستقرر فى نهاية المطاف حيوات باقى الشخوص ، فلقد شعر جانيا بالقوة الهائلة وغير المألوفة لتعاطف الأمير عليها ، وكيف أثبت على نحو غامض ما فى السذاجة من اثارة تساعد على الاتجاه بلا قيد نحو الحلول المتطرفة (الراديكالية) وترددت فى يافوخه فكرة زواج مويشكن بناستاسيا • ولقـد صـدق الأمير بعدم استطاعته الزواج ، ولكن هذه الحقيقة المادية لن تفيده باعتبارها لا تزيد عن مجرد حقيقة عابرة من عالم الحقائق ، وما دفع جانيا الى القشعريرة لم يكن الخوف على حياة ناستاسيا ، ولكن الأمر يرجع الى شعوره بأنه فى حضرة رؤيا صافية ونبوءة جـاءت بغير جهـد ، وتنبأ الأبله بمصرع ناستاسيا • فلقد ادرك مقومات شخصيتها والموقف الذى اما أن يكون جانيا (الذى يملك ذكاء ملحوظا) قد عجز عن ادراكه تماما ، أو عدم وعيه المفزوع الى قمعه ، كما يبين لنا من ايماءته الوحيدة ــ يعنى

القشعريرة المخيفة ـ التى ترغمنا على التجـــاوب معهـا صراحة ، والاحاطة بكل دقائقها ، وأدرك مستوى الدراما التى حققته المحاورة ٠

ثم يذكر لنا طفولة ناستاسيا وصلتها الباكرة بتوتسكى ٠ وأرجو المعذرة اذا اضطررت الى تكرار القول بأن التعريف بالخلفية المعقدة يخلق صعوبات أمام الأسلوب الدرامى ٠ ويرجع مأزق العرض فى الأبلـــه وبروزه لأن انماء الأحبوكة يكاد يكون قد اقتصر على تقنيـــة العرض المعتمد على المشاهد (١) على حد قول ألين تيت ٠

ويخطط توتسكى للزواج من احدى كريمات ابانشين ، وسيساعد زواج ناستاسيا من جانبها على تيسير الأمور ، وعلاوة على ذلك ، فهنـــاك « شائعة غريبة » بأن الجنرال ذاته مفتون بناستاسيا ، وأنه مطمئن لرضـــا سكرتيره وحصافته ، وبعد هذه اللمحة ، فقد توافرت لنا جميع الظروف المحيطة ما عدا شيئا واحدا له اهميـــة كبرى فى أحد المواقف الحاســمة بل وحتى الميلودرامية ٠

وفى فترة الغذاء ، تعرف مويشكن الى مدام ابانشين وكريماتها : الكسندرا وأوليدا وأجلايا ٠ وأفتتنت السيدة وبناتها بنقاء سريرتـــه وسذاجته ٠ وبعد أن شعر الأمير بجاذبية أسئلتهن ، روى القصة الشهيرة ـ وان كانت مثيرة للقشعريرة ـ لمحاولة اعـدام دوستويفسكى التى لـم تتم فى ٢٢ ديسمبر ١٨٤٩ ، ، بعد أن غلفها بغلالة روائية ٠ وقد ضمنت حكاية مماثلة فى العديد من قصص دوستويفسكى وروراياته ، ولعلها من الملامح المميزة لأسلوبه التى يلجأ اليها عندما تقتضى الضرورة للتعريف بشخصه ٠ وما اشبهها بصرخة الحيوان كاساندرا فى أجاممنون التى أعلنت وجود حقيقة مخيفة ثم التعـرض لها فى صميم القصيدة ! ٠ وعندما اختتم مويشكن مونولوجه تحدثه اجلايا بالقول : « ولماذا رويت لنا هذه الحكاية ؟ » ٠ وهو سؤال مناسب ينبىء بما سيعقب ذلك من هجوم على سر بساطة عقله » ٠

ولكن بدلا من أن يجيب الأمير على السؤال فانه شرع فى الاسترسال بقص روايتين أخريين (كان قد رواهما بالفعـل للخـادم وعرفهما القارىء تبعا لذلك) وكان آنئذ فى ردهة دار آل ابانشين ، وأخيرا قص حكايـة ديكنز صـادقة أن أحد أحـداث الغـواية والمغفـرة ادعى أنه وقـع له أثناء اقامته بسويسرا ٠ ولعل دوافع دوستويفسكى فى تقديم هــذه

(١) Allen Tate فى : The Hovering Fly (The Man of Letters in the Modern world). نيويورك ١٩٥٧ ٠

الحكايات المتعاقبة غامضة نوعا ، وربمــا قيــل ان فكرة المرأة الســاقطة والأطفال الذين اهتدوا الى التبصر والمحبة تهيئنا للربــط بين المسيح وشخصية مويشكن ، وأيضا لطريقة فهم مويشكن • بيد أن أجلايا تصر على القول (بحق كما أعتقــد) بوجود واقــع بعينه وراء مســلك الأمير وراء اختياره لموضوعات أحاديثه • ويخفق دوستويفسكى فى الافصاح عنه ، ولعلنا ندهش ونتساءل هل ترد البلاغة الملحة التى اتسم بهــا تناول هذه الحكايات الثلاث الى المؤلف وليس الى الشخصية الروائية ، ويزداد استصواب هذا الرأى اذا راعينا كيف مس كــل موتيف من الموتيفات التى تنــاولها مويشــكن أحــداثا وردت ضــمنا فى ذكــريات دوستويفسكى الشخصية وهواجسه •

وعندما تأمل الأمير « اجلايا » وصفها بأنها تكاد تتشابه فى الحسن هى وناستاسيا فيليبوفنا • وبذلك جمع اسمى المرأتين فى حيــز متقارب واضطر الى التحدث عن الصورة مع مدام ابانشين ، مما أدى الى غليــان الدم فى عروق جانيا تأثرا بهذا الحمق • ولأول مرة خرجت من فمه كلمة « أبله » ، وشعرنا بوهج هذه الكلمة ، وتكشفت الأمور تماما من خلال السياق الدرامى ، فقد تبين أن ما يعذب جانيا ليس شعوره المتناقض تجاه ناستاسيا فحسب ، التى تزدريها عائلته وانما أيضا حبــه لأجلايا • ويستأذن جانيا مويشكن فى نقــل رسالة اليهــا يتوسل فيها أن تظهر بعض علامات التشجيع له • فلو أن أجلايا جادت عليه بنظرة فانه سيكون على أتم استعداد للابتعاد عن ناستاسيا وتطلعاته المحمــومة للثراء • وعلى الفور تطلع أجلايا مويشكن على الرسالة ، وتذل السكرتير فى حضرة مويشكن • وعندما أقدمت على ذلك فانها أوحت بنشــوء شغف عنــدها « بالأبله » ، وبسر القسوة الهسترية التى تخيــم بقتــامة على مسلكها •

وبعد أن انفجر جانيا غاضبا من جراء ما تعرض له من حطة ، انبرى للأمير ولعن بلاهته المزعومة ، ولكن عنــدما احتج مويشــكن على ذلك ــ بأدب ــ تلاشى غضب جانيا ، ودعا الأمير الى بيته • واتسم الحوار بينهما بذلك التضاد الفظ فى المزاج ، والذى برع دوســتويفســكى فى التعبير عنه ، فاتصف السرد بالتقطع وبقفزاته من جانب لآخر ، وبالمنقلات المباشرة من البغض الى الحنــان ومن الجهــر بالصــدق الى اخفائه ، لأنه كان يؤلف على الطريقة المسرحية ، ويرى تعابير وجــوه شخوصه وايماءاتهم ، وكأنهــم يؤدون أدوارهم على المسرح : وعنــدما سارا سويا نظر جانيا بوحشية الى مويشكن ، وكان يقصد بدعوتــه الودودة كسب الوقت ، فقــد يكون للأبله بعض النفــع • فالتعــابير عن

التفاعلات لا تغيب عنا قط · وتنعكس آثار الجو المحيط بالشخوص على لغة السرد · فدوستويفسكى نموذج للروائى الذى تتعين قراءته مع الحرص على الالتزام الدائم بتخيل ما يجرى وكأننا نرى ما يروى بأعيننا ·

ولقد بلغنا الآن بعد الظهيرة · وبيت جانيا أشبه ببرج من أبراج بابل التى اشتهر دوستويفسكى بتصويرها ، والتى تنطلق من حجراتها الباردة جحافل الشخوص كأنها خفافيش مبهورة البصر · فمن بينهما الكتبة فى دواوين الحكومة من السكارى والطلبة المفلسون والخياطات الجائعات والعذارى الفضليات المعرضات لأخطار الذئاب ، وأطفال ذوو عيون واسعة · انهم سلالة « نيل » الصغيرة وكل باقة الشخصيات التى أتحفنا بها ديكنز ، وتحفل بهم الرواية الأوربية والروسية ابتداء من أوليفر تويست (لديكنز) حتى ماكسيم جوركى · فهم ينامون على « كنبات كهنة مغطاة بأبسطة مهلهلة » · ويتناولون العصيدة التى تحتوى على نسبة كبيرة من المياه (المخففة) ويحيون فى رعب دائم من الملاك والمرابين ، ويتقاضون أجورا زهيدة مقابل غسل الصحون أو استنساخ المستندات الرسمية ، ويطعمون عائلات ضخمة تثير الفزع فى جو مفعم بالكآبة ، انهم الأصاغر الذين كتبت عليهم اللعنة فى جحيم المدن الكبيرة التى ساق اليها ديكنز وأوجين سو اتباعهما الكثيرين ، وما أضافه دوستويفسكى الى هذا التقليد هو الكوميديا الأقرب الى الوحشية التى تنبعث من الحطة ، وتصور امكان اسماع صوت الحقيقة بوضوح من أفواه الأطفال ، من خلال الرواية وأيضا من خلال الكتب المقدسة ·

وألفى مويشكن نفسه وسط خلية من الشخوص المستحدثة مثل والدة جانيا وشقيقته فارفارا وأخيه كوليا ـ وهو من المراهقين القذرة الذين أحسن دوستويفسكى تصويرهم · ولا ننسى بتيتسين (المعجب بفارفارا) والمدعو فرويشنكو (وهو من السكارى) (*) ووالد جانيا والجنرال ايفولجين ، وهو من أفضل الشخصيات التى أحسن رسمها واظهار انسانيتها فى رواية الأبله ، وقدم ايفولوجين نفسه على أنه متقاعد سيىء الحظ فى نغمة تحمل طابع السخرية الممتزجة بالبطولة · وتضم ذكرياته كل شىء بلا استثناء ابتداء من الأحداث « المفبركة » الى الأخبار (البايته) من صحف الأمس · وعندما يكتشف أمره أو يوضع فى كورنر ، أو يزداد تضييق الخناق عليه وكشف زيف كلامه ، يضطر هذا

(*) الـ Mickawbes وهى كلمة لم أستدل على معناها ·

الفالستاف (اشارة الى بطـل مسرحية شـهيرة لشكسبير) يضـطر الى الاشارة بأسى الى حصار مدينة « كارس » والرصاصات التى مازالت باقية فى صدره ، ويساعد وجود مويشكن على اضطلاعه بدور العامل المسـاعد فى الكيميـاء · فبمجـرد لمسـه لأى موضـوع تتوهج مختلف الشـخوص وتتحـول الى بريق متألق · فطبيعته منفتحـة لكل تأثير ومن هنا يجىء سحره الذى يسهل درمزته ، وتتحدد قيمة كل شخصية بمقدار علاقتهـا بالأمير وبباقى المخـلوقات الآدمية ، وان كان لكل منهـا هويتهـا الخصوصية التى يمكن التعـرف اليها والتأكد من طهارتها ·

وانطلق جانيا وعائلته يتحدثون عن مسألة زواج ناستاسيا وغادر مويشكن الغرفة ، وسمع جرس الباب :

« وخلع الأمير سلسلة الباب وفتحه ، وتراجع للخلف مندهشـا عندما بوغت برؤية ناستاسيا فيليبوفنا ، وتعرف عليها على الفور من صورتها الفوتوغرافية التى شاهدها قبل ذلك ، وتوهجت عيناها بالغضب ونظرت اليه » ·

وهذه أول الأحداث المفاجئة (*) التى تمحورت الرواية حولها · وجمع دوستويفسكى أبطال شخوصه لتقديم « مشهد ضخم » (وعليك أن تقارن هذا الجمع الخاص برواية الأبلـه بالجمـع الذى ضـمه دار ستافروجين فى رواية الممسـوس ، والمؤتمـر الذى التقى فى صـومعة الأب زوسيما فى رواية الأخوة كارامازوف) · ولا يقطـع الحـوار الا عندما تتداخل معه ارشادات المسرح القليلة المتفرقة (مثل توقف جانيا بلا حراك وهو يشعر بالهلع » ـ وتبادل فاريا وناستاسيا نظـرات غريبة فى مغزاها ·

ويمزق جانيـا بين الشـعور بالبغض والشـعور بالاضـطراب ، ويتصاعد شعوره باليأس ويتحول الى التشنج عندما يدخل أبوه مرتديا زى السهرة ، ويشرع فى رواية احدى المغامرات التى وردت فى الصحف، وينسب هذه المغامرة لنفسه · وتكشف ناستاسيا أمره بقسوة ، وتكشف ما فيها من زيف · وتتماثل هى وأجلايا فى اندفاعها الهستيرى · وفى حالة القلق الكامنة فى طبيعتها والتى تنفس عنها بالكشف عن النواحى المثيـرة للسخرية فى نفوس الآخرين ، « وفى هذه اللحظـة ، سمع صوت طـرق عنيف على البـوابة الأمامية كاد يهشـمها » · وفى الدخـول الرئيسى الثانى نرى روجوجين وهو يتقـدم مصحوبا بنفر من الأوباش والطفيليين

(*) Coup de theatre.

الذين وصفهم دوستويفسكى بالكورس ، أو لعله يقصد البطانة · ويصف روجوجين « جانيا » بيهوذا (ولعله يقصد بذلك استحثاثنا على ادراك القيم الرمزية المرتبطة بمويشكن) ولقد جاء روجوجين لكى يستغل شح جانيا ، وكى يشترى منه ناستاسيا ، ومن الجوانب الأخاذة فى أحبوكة الرواية اشعارنا أنه اذا باع جانيا « ناستاسيا » فى مقابل العملة الفضية التى سيقاضاها من روجوجين ، فانه سيكون قد خان مويشكن · ولابد أن يلاحظ أن ما نلقاه من صعوبة فى ادراك جميع مستويات حركة الأحداث عند قراءتها الأولى يمكن أن يقارن بالصعوبات التى نواجهها عندما نستمع لأول مرة الى مقطوعة معقدة من الحوار الدرامى فى المسرح ·

وتناوبت لهجة روجوجين المتشنجة بين الكبرياء الحيوانى ، وشىء أشبه بالشعور الحيوانى بالاذلال ، وقال : « لا تتخلى عنى ياناستاسيا فيليبوفنا ، التى أكدت له « بنبرة متعالية ساخرة » عدم وجود نية لديها للزواج من جانيا ، ولكنها استحثته ــ رغم ذلك على اعطائها مائة ألف روبيل ، « وشعر جانيا بالفزع من هذه المزايدة » مما حدا به الى استهجان مسلك ناستاسيا ووصفها « بالمخلوقة قليلة الحياء » · وأفلت الزمام من جانيا وكاد يضرب شقيقته فاريا ·

ولكن فجأة أمسكت يد أخرى بيده · وكان الأمير هو الذى حال دون حدوث هذه الصفعة ، وقال باصرار مصحوب برجفة واضطراب : « كفى ! كفى ! » وصاح جانيا « هل تنوى اعتراض سبيلى الى الأبد لعنة الله عليك ! » وخفف من قبضته على فاريا ولطم وجه الأمير بمنتهى قوته ·

وتصاعدت صيحات الفزع من كل حدب وصوب ، واصفر وجه الأمير ، واقترب من لون وجوه الأموات ، وأحدق ببصره فى وجه جانيا ونظر اليها نظرة عتاب ووحشية غريبة ، وارتجفت شفتاه ، وحاول عبثا تجميع بعض الكلمات ، ثم التوى فمه وتحول الى ابتسامة غير مناسبة لهذا المقام ·

وقال في نهاية الأمر : « كل شىء على ما يرام ، ولا داعى للمبالاة بى · غير أننى لن أسمح لك بضربها » · وبغتة لم يعد يحتمل هذا الموقف وأدار وجهه ناحية الحائط ، وأخذ يهذى بكلمات غامضة ونبرات متقطعة : « آه ·· كم ستشعر بالخجل مما فعلت فيما بعد ! » ·

هذه فقرة من أعظم الفقرات التى تضمنتها رواية الأبله ، بل وبحق فى تاريخ الرواية ، ولكن كيف يستطاع التوثق من فقرات بالذات

لو كانت معتمدة ـ كما يحـدث في الشعر أو في المقطـوعة الموسيقية ـ على العمل الفنى فى جملته على أقل تقدير ؟

ورأى جانيا بفطرته الحيـوانية المعـذبة ، أن غريمـه الحقيقى هـو الأبله وليس روجوجين • فالشخصية الكامنة وراء ما بينهما من صدام ليست ناستاسيا ، ولكنها أجلايا ، برغم عدم وعى جانيا أو مويشكن وقبل الأمير الصفعة مثلما كان سيفعل المسيح لو وضع فى نفس الموقف• وفسر روجوجين هذا الرمز صراحة بأن وصف (مويشكن) « بالحمل » ولكن على الرغم من أن الأمير قبل المسامحة ، الا أنه لم يكن قادرا عـلى تحمل اشراكه فى ألم جانيا واذلاله • فلقد أصبح شريكا بحكم شعوره بما يجول فى خاطر أجلايا • وبدت حيازته لقدر كبير من الحقيقة كأنها لمسة من الخطيئة ، ومرة أخرى نلاحظ كيف يساعد اقتراب روجوجين على شحذ بصيرة مويشكن • اذ كان الشـقاء الذى وفق الى ادارة وجهـه نحو الحائط مكونا من تركيبة من الشعور النبوئى المسـبق بالأوجاع التى سيلقاها مستقبلا ومن مشاعره تجاه جانيا • وعلينا ألا ننسى التلميح الى تأثير الصرع فى نظرته الوحشية الغريبة ورجفات شفتيه •

وشاهدت ناستاسيا الواقعة ، وشعرت بمشاعر جـديدة تتملكهـا : «فهل كان دوستويفسكى يضغط على أيدينا بعض الشىء ؟ » وتسـاءلت مشيرة الى الأمير : « الواقع اننى اعتقد أنه لابد أن أكون رأيته فى مكان ما ! » ، وهى لمسة رائعة ! وتوحى بالقرابة الخفية بين الأبلـه والأمير الآخر الذى رأته ناستاسيا يحدق من وراء تماثيل الكنيسـة • وسألها مويشكن : هل هى حقا من نوعية النساء التى تظاهرت بانتمائها اليهن • وتهمس ناستاسيا فى أذنيه بأنها ليست كذلك ، وتدير ظهرها لمغادرة المكان ، وفى هذه اللحظة يحتمل أن تكون قد فاهت بالحقيقة ، وان كان ما قالته لا يزيد عن جزء من الحقيقة • فروجوجين يعـرف ما بقى من هـذه الحقيقة • ففى ديالكتيـك صلته بمويشكن من الحقـائق الضرورية اهتداء كل منهما الى أحد النصفين المتقابلين للحـكمة ! • فروجوجين يعرف شيئا آخر عن ناستاسيا ويقدره بمائة ألف روبيل ، ويندفع بصاحبة توابعه للحصول على المال •

واذا تذاكرنا الأحـداث الطارئة والضغوط التى تم فى ظلهـا تأليف الجزء الأول من « الأبله » ، فاننا ندهش لما فى تناول دوستويفسكى من دقة ووثوق ، فالايماءة المباغتة كصفع جانيا للأمير ، وصفع شاتـوف لستافروجين وانحناء زوسيما لديمترى كارامازوف هى من التعابيـر القاطعة التى لا يمكن احلال تعابير أخرى محلها • وبعد الايماء ، يسود الصمت المؤقت ، وعندما يستأنف الحـوار يكون احساسنا بالقيم السلوكية

والصلة بين الشخوص قد تبدل · فعندما يشتد التوتر تتجاوز الكلمات الخارجة من الشفاه دورها وتتحول الى حركة بدنية ، كأن تتحول الى صفعة أو قبلة أو نوبة من نوبات الصرع · وتشحن الكلمات سياقهـــا بالقوة الدافعة وبالعنف الكامن فيها ، والايماءات بدورها مذهلة ، كما يبين من تذبذبها داخل كلمـات اللغـــة على نحـو مختـلف عن الواقـع المادى عند التعبير بها عن أحداث ابتعدت بعدا كافيا عن لحظة وقوعها ، واتخذت شكلا قريبا من التخييلة المتفجرة أو الكناية أو الاستعـــارة المنطلقة من قوة دفـع تركيبة المفـردات (واننى أقصد التركيبة بأوســـع معانيها ومتضمناتها) ومن هنا جاء الطابع المتناقض والمهلوس لتعابير دوستويفسكى عن الأشياء المادية ، بحيث يصعب تحـــديد هـل عبــر دوستويفسكى بالكلمات أم بالأفعال ؟ ويؤكد ترددنا فى هذا الشأن مدى ما ذهب اليه الحوار عنده من الاقتراب من التشخيص الدرامى ، فمن مقومات الدراما قدرة الكلمات على التحرك ، وقدرة الحركـــات على الافصاح عما يعبر عنه بالكلمات ·

واتجاوز بعض أحداث وتعقيدات تالية تخص عائلة جانيـا · فحوالى التاسعة والنصف مساء ، يصل الأمير مويشكن الى سهرة ناستاسيا ، على الرغم من عدم تلقيه أية دعوة للحضور ، الا أنه انجــذب الى الأحداث المضطربة الأشبه بالدردور · فالجنـرال ابانشـين وتوتسـكى وجانيـا وفرديشنكو وضيوف آخـرون ينتظرون على أحـر من الجمر القرار الذى ستتخذه ناستاسيا عن الزواج · اذ يقـال ان روجوجين ينتقـل خلسـة داخل المدينة ، ويقـرع الطبول باحثـــا عن بعض المـال ، ويمثـل بيت ناستاسيا الطابع الذى تميز به دوستويفسكى ويصلح لتقديم العـروض المسرحية ، اذ يبدو كأنه لا يضم أكثر من جدران ثلاثة ، الى جـــانب انفتاحه للاقتحامات الطائشة لروجوجين أو لغزوات الأمير الصامتة · « ويقترح فرديشنكو للتغلب على الوقت العصيب اقامة مباراة جـديدة وشديدة الامتاع » (وكانت هـذه المباراة تجـرى فى الواقع بين الفينـة والأخرى ابان ستينات القرن التاسع عشر) ، ويطلب من كــل ضيف بالتناوب قص أسوأ فعل أقدم عليه فى حياته » · ويلاحـــظ توتسكى « ان هذه الفكرة الغريبة ما هى الا وسـيلة مبتكرة للمفـاخرة والتباهى » ويسحب فرديشنكو الورقة الأولى فى المســـابقة ، ويقص حكاية حـادث سرقة تافه سمح فيه لنفسه بالقاء اللوم على خادمة سيئة الحظ ، وكانت هذه الفكرة (التيما) من لوازم دوستويفسكى ، اذ عاودت الظهور فى مظهر أكثر إثارة للاشمئزاز فى رواية الممسوس · وبعـــد أن استثير ابانشين عندما وعدت ناستاسيا بكشف سر خـــاص من حياتها قص حكايته · وهى حكاية مستمدة على نحو لا يقبل الشك من رواية بوشكين

« ملكة البستوني » ، والتي تأثرت بها رواية دوستويفسكي السابقة « المقامر » • ويعترف توتسكي بعد ذلك بدعابة قاسية أدت على نحو غير مباشر الى موت صديق يافع ••

وتساعد الحكايات الثلاث على تلبيد غيوم الصراحة الهستيرية التي ستقربنا من أعظم ذروة تخطر على البال ، انها صور مجازية وتأملات مصغرة لتناول دوستويفسكي الكبير لقضية الخير والشر في عالم الرواية ، وييسر له ذلك سد فجوة فراغ الأحداث الذي لا مفر من وقوعه ، بيد أن توتسكي بعد أن فرغ من حكايته حل الدور في المباراة على ناستاسيا • وبدلا من أن تروى حكايتها فانها آثرت استجواب مويشكن بطريقة صريحة مباشرة :

« هل أتزوج أم لا أتزوج ؟ انني سأستجيب لقرارك مهما كان »، واصفر وجه توتسكي ، وأصيب الجنرال بالخرس ، ودهش جميع الحاضرين ، وعمدوا الى الصمت • وجلس جانبا ملتصقا بكرسيه •

وما أشبه الفقرات المنثورة بين سطور الحوار بالفقرات المختزلة التي تتخلل المشاهد المسرحية ، والتي تساعد على تثبيت الممثلين في موضعهم • وكما قال مرشوفسكي : « الحكاية شيء والنص شيء آخر • ولكن بالامكان القول بأن ما يكتب بالأحرف الصغيرة بين السطور أشبه بالتعاليم الارشادية في الدراما • فهي التي تقدم المشهد ، ومن المقومات التي لا غنى عنها للمسرح ، عندما يدخل الممثل أو يبدأ في الكلام فتبدأ المقطوعة التمثيلية (٢) » •

وتساءل الأمير بصوت خافت : « تتزوجين من ؟ » •

فقالت ناستاسيا : « جرافيلا اردليونفتش ايفولجن » وكان صوتها ينم عن التصميم وعدم التحيز ثم مرت ثوان قليلة من الصمت التام ، وحاول الأمير الكلام ، ولكنه عجز عن نطق الكلمات ، وكأن ثقلا كبيرا وضع فوق صدره كاد يخنقه » •

فهمس في النهاية ملتقطا أنفاسه بصعوبة : « لا •• لا تتزوجيه » •

وشرحت ناستاسيا موقفها فقالت انها قد وضعت مصيرها في « يد الأبله ، لأنه أول انسان قابلته ووهب باخلاص حقيقي للروح » وعلى الرغم من الأهمية الأساسية لهذه العبارة للمفارقة التي استندت اليها الرواية (المساواة بين السذاجة والحكمة) الا أن الجهر بها بدا بعيدا

---

(٢) Tolostoi as Man and Artist : D. S. Merezkovsky.
(مع مقال دوستويفسكي ــ لندن ١٩٠٢) •

عن الانصاف · اذ يعد جانب الفضل عند ريجوجين مقابلا لشمائل مويشكن ، ويكاد هذا التقابل يقترب من الاطلاق ، ويعنى اسمه الأول باللغة الروسية « عذراوى » · وبعد أن استمعت ناستاسيا الى نصيحة الأمير تخلت عن وعدها · فهى لن تتزوج ثروة توسكى ، ولن تقبل لآلىء الجنرال ابانشين · « وسأتنازل عنها لكى يهديها الى زوجته ! » وغدا ستستهل حياة جديدة :

« وفى هذه اللحظة يرن جرس البوابة بعصبية دالة على الغضب ، ويسمع طرق شديد عليها يتشابه تماما هو والطرق الذى أزعج الصحبة فى بيت جانيا أثناء فترة بعد الظهيرة : « آه آه · فلقد بلغنا الذروة فى نهاية الأمر وكانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنصف » · هكذا صاحت ناستاسيا فيليبوفنا : « أرجوكم الجلوس ، أيها السادة : فثمة شىء ما وشيك الحدوث » ·

فالأحداث التى بدأت فى الساعة التاسعة من ذلك الصباح تتحرك نحو حل ميلودرامى لعقدتها ، أما ما يتبع فيستحق اعادة القراءة بدقة وامعان لأنه يعد من أعظم الأحداث اتصافا بالروح المسرحية فى الرواية الحديثة ·

يدخل ريجوجين فى صورة وحشية وكأنه مصاب بالدوار · فلقد أحضر معه المائة ألف روبيل ، ولكنه يتوسل الى ناستاسيا فى موقف شبيه بمن « ينتظرون الحكم بالاعدام » وتعتقد ناستاسيا أن مطلبه الغشيم يتسم بطابع الاخلاص ، لأنه يمثل الماركة المسجلة للهوس الجنسى الذى يخضع له كل من توتسكى وابانشين ، ولكنه يغلفه بغلاف براق من حلو الشمائل ، واتخذ نقد دوستويفسكى الاجتماعى فى هذا الموقف طابعا أشد ، لأنه جاء مضمرا · وتستدير ناستاسيا الى جانيا ، وتشعر بالغيظ من مظهره الذليل لجلوسه مشلولا فى كرسيه ، ولكى تضخم من بشاعة اذعان جانيا للزيجة المقترحة ، فانها تصف نفسها « بخليلة روجوجين » وتعرب عن دهشتها وتتساءل « ولماذا لم يتقدم لخطبتى أيضا حتى فريديشنكو · ولكن هذا « الجلنف » له عين نفاذة ، فقد أخبرها بهدوء « أن مويشكن قد يقدم على هذه الفعلة · ولقد أصاب القول ، اذ تقدم الأمير طالبا خطبتها :

« أرى أن هذا المطلب يشرفنى ، ولكنى لن أشرفك ، فأنا لا شىء ، فلقد قاسيت ، ومررت بجهنم وخرجت منها طاهرا ، وهذا يعنى الكثير » ·

وترد عليه بسرعة : « أن مثل هذه الأفكار منقولة عن الروايات ، وأن ما يقال عن احتياج مويشكن الى ممرضة أكثر من حاجته الى زوجة

قول صحيح ، ويجب أن تكون حاسما » • غير أن ما قالته لم يلحظ فى خضم الصخب المتصاعد • ولجأ دوستويفسكى لتثبيت عرض الأمير الى وسيلة غدت مبتذلة حتى فى الميلودراما الدارجة المعاصرة • فقد أخرج الأبله رسالة من جيبه ، وبعد أن كان فى الصباح مضطرا الى استدانة ٢٥ روبل من آل ابانشين ، كشف أنه وريث لثروة هائلة • وعلى الرغم من أن الخبطة يتعذر الدفاع عنها — عقلانيا — أو ارجاعها الى أحبوكة الرواية ، الا أنها نجحت بفضل تكشف الأحداث المحيطة بها • فلقد اتسم الجو بتطرفه وبالفوضى التى تقترب من بلوغ الحدود القصوى للسلوك مما أدى الى تقبلنا تحول المعدم الى أمير ، وكأننا نشهد أحد المشاهد فى مسرح دوار •

وتتوقد ناستاسيا فى نوبة تجمع بين الضحك والشعور بالكبرياء والهستريا • وحوفظ على التفريق بين مختلف ظلال المشاعر خلال الموقف برمته ، فقد احتدم غيظها وخرجت عن طورها ، وتظاهرت بالابتهاج لأنها ستصبح أميرة بمقدورها الانتقام من توتسكى أو عدم مرافقة الجنرال ابانشين الى الباب • ولا يجارى دوستويفسكى فى براعته فى هذا النوع من المنولوجات شبه الهاذية ، والتى يتراقص فيها الآدميون حول أرواحهم ، وأخيرا يتمكن رودوجين من الفهم ، ولا يمكن الخطأ فى تقدير مدى اخلاصه واشتهائه لناستاسيا •

ففرك يديه ، وانبعثت صيحة من أعمق أعماق روحه •

فقال للأمير : « سلمها بالله عليك ! » •

ويدرك مويشكن ان افتتان روجوجين هو الأقوى ، وأنه من الناحية الفزيائية أصدق من تعلقه بها ، ولكنه يخاطب ناستاسيا مرة أخرى :

« انك تتمتعين بالكبرياء ياناستاسيا فيليبوفنا ، ولعلك عانيت كثيرا بالفعل مما جعلك تتخيلين نفسك امرأة مذنبة من الميئوس منه تكفيرها عن خطيئتها » •

ولكن لعل ذلك ليس كذلك • ان احساسها بالخسة انما يرجع الى ضخامة ملفها (أو وفرة الوقائع الموجهة ضدها) • ويدهش الأمير ويتساءل الا يصح القول بأن الكبرياء لا تحقق أخلص متعة الا عند الشعور بلعن الذات ، وبذلك مس مويشكن أحد الموتيفات الرامزة فى سيكولوجية دوستويفسكى ، ويساعد وضوح ملاحظته ونقاؤها على انتشال ناستاسيا من انتشائها من الابتعاد عن العقل • وتقفز من الكنبة :

وصاحت : « هل اعتقدت انني اقبل عرض هذا الطفل الطيب لكي أدمر حياته · هل حدث ذلك ؟ لعل هذا الأسلوب هو أسلوب توتسكي ولكنه ليس أسلوبي · فهو مفتون بالأطفال » ·

وهنا تشير بقسوة خبيثة الى أن توتسكي قد كشف عن اهتمام شبقي بها عندما كانت فتاة صغيرة · وبعد أن صرحت بعدم شعورها بأي استحياء باق ، وأنها كانت محظية لتوتسكي ، فانها تأمر الأمير بالزواج من أجلايا · ولم يذكر لنا دوستويفسكي كيف اهتدت الى هذه الفكرة ؟ فهل هي تستسلم بقلب صاف برىء لبغضها لجانيا ؟ أم هل هي سمعت شيئا ما عن الانطباع الذى تركه الأبله عند آل ابانشين ؟ لسنا ندري · ولكننا نقبل حقيقة أنه في خضم الأحداث يمر شخوص الرواية بلحظات يشعرون خلالها بالقدرة الكاملة على الاستبصار ، وتكشف الكلمات المنطوقة عما خفي من أسرار ·

ويقتنع روجوجين بأنه كسب المباراة ، ويستعرض نفسه أمام ملكته ، بعد أن انقطعت أنفاسه من تأثير الاجهاد والاشتهاء · ويبكي مويشكن ، وتسعى ناستاسيا للتخفيف من أشجانه باضفاء صورة درامية على خستها · ولكن عليها أولا أن تصفي الأمور هي وجانيا وأولياء نعمته · فلقد كانت تزحف من خلال مثل هذا الحمق الروحاني في تلك الليلة الليلاء بحيث بات عليها ارغام شخص آخر على الزحف بجسمه · وستقذف بمبلغ المال الذى قدمه روجوجين (١٠٠ر٠٠٠ روبل) في النار ، فاذا استطاع جانيا التقاطها فانها ستكون من نصيبه ·

لقد استحضر دوستويفسكي الحد الأقصى لقوة الكلمات ، ونجح في هذا المشهد باشعار القارىء بالغيظ ، ولعل جذور هذا المشهد تمتد الى بالاد شيللر (*) · ومما يثير الدهشة أن يتشابه هذا المشهد هو وحادث وقع بالفعل في أحد بيوت الهوى في باريس في ستينات القرن التاسع عشر · فلقد استقبلت هذه السيدة أحد المعجبين الذين تزدريهم ، وطلبت منه تأليف فريق من الأفراد الراغبين في مضاجعتها والقادرين على دفع ألف فرنك ، وأن تستمر المضاجعة طوال فترة اشتعال النار ·

ويصاب ضيوف ناستاسيا بالذهول من جراء هذه المحنة كأنهم نوموا مغناطيسيا ، وعجز ليبديف عن السيطرة على نفسه ، الى حد تهديده بوضع رأسه كلها في النار ، وصاح : « ان لدى امرأة عرجاء و ١٣ ولدا ، ومات أبي من الجوع في الأسبوع الماضي » · وكان هذا

(*) der Handschuh.

الاعتراف كاذبا ، ولكن صوته تشابه ونواح من حلت به اللعنة . ووقف جانبا مشدوها وعلى وجهه ابتسامة حمقاء تعلو شفتيه الشاحبتين الأشبه بشفاه الموتى » . والوحيد الذى شعر بالتهلل هو روجوجين . فلقد رأى فى هذا العذاب دليلا على وحشية روح ناستاسيا وشذوذ سيطرتها وتسيدها . وعرض فردشنكو التقاط الأوراق المالية من النار بأسنانه . وتساعدت شدة اتصاف هذا الاقتراح بالحيوانية على تأكيد وحشية أخلاقيات المشهد وسيكولوجيته . ويسعى فريديشنكو لجذب جانيا ناحية النار ، ولكن جانيا يدفعه جانبا ، ويشرع فى مبارحة الغرفة ، وبعد أن خطا خطوات قليلة أغمى عليه . واستعادت ناستاسيا رزمة الروبلات، وأعلنت منحها له . ويقترب الفصل وآلامه من النهاية (ولقد بنيت نظرياتنا فى الدراما على القرابة الجذرية بين كلمة دراما وكلمة ألم) وتصيح ناستاسيا : « هلم ننصرف يا روجوجين ، والى اللقاء أيها الأمير . لقد رأيت رجلا لأول مرة فى حياتى » .

ولقد طرحت هذه العبارة متحدية الغاية التى أسعى اليها . فليس هناك مثل آخر فى الرواية أقدر على اثبات أوصاب الاعتماد على الترجمات فى أى بحوث جادة ، وابتعاده عن تحقيق الهدف . فلقد ضمت كل من ترجمة كونستانس جارنيت (من الروسية الى الانجليزية) والترجمة الأخرى التى اشترك فيها ثلاثة من الأعلام (*) العبارة الآتية : « لقد رأيت رجلا للمرة الأولى فى حياتى » وهذه الترجمة تفى بالغاية بقدر كاف فهى تدل على أن ناستاسيا قد اعترفت بتقديرها للأمير مويشكن . وبالمقارنة يبدو الآدميون متوحشين وغير كاملين . أما القراءة البديلة (والتى تعرفت عليها من أحد العلماء الروس ، فانها تقدم متضمنات أخصب وأكثر تناسبا والمعنى . ففى هذه الليلة الفظيعة ، شاهدت ناستاسيا رجلا (بالمعنى الحرفى للكلمة) لأول مرة . فلقد شاهدت النبالة والفساد فى أقصى حالاتهما ، وتعرفت على مدى الامكانات الكامنة فى الطبيعة البشرية .

وتندفع ناستاسيا وروجوجين وسط صخب تحيات الوداع ، ويهرع مويشكن خلفهما ، ويقفز الى زلاجة ويقودها وراء الترويكات المنطلقة . ويعمد ابانشين الذى بدأت روحه الماكرة فى التمعن فيما قيل عن ثروة الأمير وتلميحه لناستاسيا المتعجرفة بأن عليه أن يتزوج أجلايا يعمد الى السعى عبثا لثنيه عن عزمه . وتخف الضوضاء وتتراجع الفوضى . وفى أحد التذييلات فى الفجر الباكر ، وكانت هذه عادة

(*) Mousset و Luneau, Scholezer, (من الروسية الى الفرنسية) .

تميز بها الاخراج المسرحي الرومانتيكي يرى توتسكي وبتيتسين وهما يهيمان على وجهيهما متوجهين الى بيتيهما ، ويتحدثان عن مسلك ناستاسيا المتطرف • وعندما يسدل الستار يرى جانيا مستلقيا على الأرض ، وبجانبه الأوراق المالية المتفحمة ، ويتسابق الأبطال الثلاثة للدراما في طريقهم الى ايكاتيرينهوف ، ويخفت صوت أجراس الترويكا على البعد •

هكذا كانت الأربع والعشرون ساعة الأولى لمويشكن في سان بطرسبورج ، وأضيف القول دون سعى للحكم بهل تعد الفكرة التى سأذكرها مناسبة أم لا ، بأن هذا الجزء من الأبله قد كتب أثناء اصابة الروائي بنوبتين عنيفتين من نوبات الصرع •

وتثبت أية قراءة جزئية للنص أن دوستويفسكى كان يعتقد أن الصيغة الدرامية هى أقرب الصيغ الى حقائق الموقف الانسانى • وسأحاول للتهوين من هذه المسلمة أن أبين كيف أدرك منظوره التراجيدى من خلال استراتيجيات الميلودراما وأعرافها • غير أن الميول الأساسية واضحة فى هذا الجزء الأول من رواية الأبله • فلقد ثبت أن الحوار كانت له الأولوية عند دوستويفسكى الذى اهتدى بالمثل الى ذرى الابيسود (مع استعمال مصطلح ألين تيت) ففى كل من بيت جانيا وسهرة ناستاسيا قدمت عناصر الحركة الدرامية والبلاغة ، وكأن بينهما هوية • وبمقدورنا أن نكتشف وجود كورس ومدخلين رئيسيين وايماءة متصاعدة (الصفعة والمحنة التى ولدتها النار) ومخرج ابتدع لكبح جماح القوة الدافعة للدراما بأقصى حد يمكن بلوغه • وفى مباشرة هذه الرواية واكتمال حيويتها (والتى يميل النقاد الروس الى تنبيهنا اليها) ، فانها لا تماثل الامتياز فى التعبير الشفوى ، فالحوار عند دوستويفسكى يناظر الحساسيات والتقاليد فى المسرح ، ويلاحظ مرشوكوفسكى (٣) « انه فى بعض الأحيان يبدو وكأن دوستويفسكى لم يكن يكتب تراجيديا ، ولعل هذا يرجع الى أن المظهر الخارجى للسرد الملحمى ويعنى السرد فى الرواية ، كان بالصدفة الأسلوب السائد فى أدب عصره وأيضا لعدم وجود مسرح تراجيدى يتناسب مع عظمة مبدعاته • والأكثر من ذلك ، لعدم وجود متفرجين قادرين على تقديره » • ولن اختلف فى كل ما قاله مرشكوفسكى الا فى استعماله لمصطلح « السرد الملحمى » •

وأدت استعانة دوستويفسكى بالأساليب الدرامية وأستاذيته فيها الى عقد مقارنة بين عبقريته وعبقرية شكسبير • ويالها من مقارنة

---

(٣) نفس المصدر •

من الصـعب التمسـك بهـا ما لم يبـدأ النـاقد بالنتيجـة ثم يتـراجع الى البداية ، ويتناسى الاختلاف الهائل فى المادة الفنية الوسيطة (بين المسرح والرواية) • أما ما بوسعنا أن ندركه ضمنا فهو أن دوستويفسكى قد حقق اعتمادا على تناوله الخاص للصيغ الدرامية مواقف تراجيديـة مشخصة ودرجات من الاستبصار فى الدوافع الانسانية تذكرنا بالمنجزات الشكسبيرية أكثـر من تذكرتها لنـا بالروائيين الآخـرين • واذا التزمنا بالتركيز على عدم القدرة على مقارنة الشعر الشكسبيرى والنثر عنـد دوستويفسكى سـيكون بمقدورنا القـول بأن الحـوار عند الكاتبين كـان السبيل الأساسى لتجسيم الرؤية الفنية • وتعد المقارنة بشـكسبير من المقارنات التى كانت ستصادف هوى عند دوستويفسكى • فلقد كتب فى مذكراته عن رواية المسوس بأن واقعيـة شكسبير ، مثل واقعيته ، لم تكن مقصورة على مجرد محاكاة عالم الحياة اليومية • « فشكسبير نبى أرسله الله لكى يعرفنا سر الانسان والروح الانسانية » وليس من شك أن دوستويفسكى قد قصد بهذه الاشارة تصوره لنفسه • ويساعد التباين بين هذا الرأى وتنديد تولستوى بشكسبير على الاستنارة من كل ناحية •

ويتماثل فى الصلاحية للتشبيه ــ ولا أكثر من ذلك ــ ما يقال عن وجود تماثل بين دوستويفسكى وراسين • فمن الحق القول عن الكاتبين كليهما انهما عبرا من خلال الأفعـال الدرامية والبلاغة الدرامية عن حـدة البصيرة فى الظلال المختلفة للوعى وتعددية أشكاله • نعم لقد جسـم راسين ودوستويفسكى تجسيما مشخصا علمهما الفذ بالنفس وكانـا قادرين على التعبير عن فروضهما عن أقنعة اللاشعـور اعتمادا على الصدام بين العقل وحججه •

واستمدت هـذه المقارنات سلطانها غير المكتمـل من ادراك وجود قيم ومعان وأحداث جارية من نوع انقرض من أدب الغرب ، بعـد أن ولى عهد التراجيديا الاليزابثية والكلاسيكية الجـديدة ، وظهـر فى روايات دوستويفسكى • وبالمقدور درج اسمـه بين « الدراميين » فى التراث العريق • فلقد توافر له استعداد لا يخطىء ولا ينضب لمعرفة الفكـرة الدرامية ، وضحى بالمطالب الصغرى للاحتمالات التى تتفاوت بين الصحة والبطلان فى سبيل وحدة الحركة الدرامية • وواصل سيره وهو يشعر بالتسيد وعدم المبالاة باللامحتمـلات الميلودرامية والمصـادفات وجسامة الوسائل التى سيتبعها لبلوغ هدفه ، اذ كان ما يهمه هو الحقيقة وروعة التجربة على ضوء حرارة الصراع ، وكانت وسيطته الفنية الدائمة هى الافصاح المباشر والحوار بين روح وأخرى أو نفس وأخرى •

٤

من ناحية البناء ، تعد رواية الأبله أبسط روايات دوستويفسكى · فهى تتبع مخططا واضحا ، ابتداء من التمهيد الى نبـوءة مويشـكن وحتى حدوث جريمة القتل الفعلية · فالرواية تطرح على نحو نموذجى مباشر المعضلة التقليدية للبطل المأسوى · ونرى فيها الأمير يجمع بين السذاجة وارتكاب الذنب ، ويعتـرف لايفجينى بافلوفتش : « انى مذنب ، وأعـرف ذلك ·· أعرف ذلك ·· ولا يستبعد أن أكون قد أخطأت فى جميع الجوانب — ولا أدرى كيف — ولكنى أخطأت ولا شك فى ذلك » · و « جريمة » مويشكن هى افراطه فى الحنان ، ومن ثم تكون هناك شفقـة عمياء ، ورأينا الأمير يحب كلا من أجلايا وناسـتاسيا ، وان كان حبـه لا يتركز على أية واحدة منهما · ولقد انبهر دوستويفسكى بفكرة قسمة الحب على ثلاثة شخوص باعتبارها ترمز الى ما فى الأشـياء من انحـراف مأسوى ، ولقد طرحت هذه الفكرة كأحبوكة محورية لرواية المهان والمجرح (ويعتبر هذا الكتاب من جملة وجوه تمهيدا لمخطط رواية الأبله) · وتكشفت هذه الفكرة على نحو أكمل فى رواية الزوج الأبدى ورواية الممسوس والاخوة كارامازوف · اذ اعتقد دستويفسكى أنه بالاستطاعة الوقوع فى حب شخصين ، وأن يتصف هذا الحب بقوته الجـارفة ، وعلى نحـو لا يستبعد فيه حب أى شخص لحب الشخص الآخر ، ولم يتصور وجود أى انحراف فى هـذه الحـالة ، بل رآها تصعيدا للقدرة على الحب · ولكن لو صح أن مستوى الغفران لا يتأثر اذا تفـرق على نطـاق واسع ، الا أن الأمر يختلف فى حالة الحب ·

وترتبت صعوبات ملحوظة على عرض هذه الجوانب فى شكـــل درامى ، وفى شكل تقتصر فيه الوسيلة على الكلام المباشر والأفعـــال الملموسة المحسوســة · فعندما سـعى دوستويفسكى لوضـعة طبيعة حب مويشكن وعندما أراد تحديد الأفعال الدرامية المناسبة للتعبير عن ذلك ، فانه فصل هذا الحب عن جذوره المادية · وجسدت رواية الأبله الحب ، وان كان هذا الحب ذاته عند البطل لم يتحول الى حب جسدى · ففى عدة نقاط من الرواية ، اقترب دوستويفسكى من الاعتراف لنا بطريقة مباشرة بمرض مويشكن وعجزه عن الاحساس الجنسى بالمعنى المألوف ، غيـر أن روافد هذا المعنى سمح لها بالافلات من درايتنا ومن دراية الشخوص الآخرين · فلقد أحست أجلايا وناستاسيا فى لحظات مختلفة بناحيـــة القصور عند الأمير ، ولكنهما فى أحيان أخرى لم يشعرا بذلك ، وتصورا

احتمال الزواج مسألة بينة بذاتها • ويزداد التناقض تعقيداً بالربط بين مويشكن والمسيح • وموتيف التبتل ضرورى لهـذا الارتباط ، ولـكن اذا أريد ادراكه ادراكا كاملا ، فسيتعين علينا ألا نعلق عدم ايماننا بما فهمناه من أحبوكة الرواية • وكما ذكر هنرى ترويا (*) فى كتابه عن دوستويفسكى ، فان عجز الأمير الجنسى لم يطرح من ناحية عواقبه الشبقية بقدر طرحه من خلال العجز فى الناحية العملية : « فعندما يحاول فعل أى شىء فانه يخطىء • ولم يعرف كيف يتكيف مع الأوضاع والظروف الانسانية ، يعنى لم ينجح فى اثبات وجوده كانسان » •

ويعرض الموقف مشكلات تقنية وشكلية لم توفق رواية الأبله فى حلها حلا كاملا ، ولقد سبق أن اهتدى سيرفانتز الى حل أقرب الى الاقناع بحق • فالطبيعة العذرية (الافلاطونية) لحب دون كيخوته ليست نموذجا للحرمان ، ولكنها نموذج للالتزام بالفضيلة فى الناحية العملية • فاللاواقعية التى تتسم بها صلات دون كيخوته بالكائنات البشرية الأخرى هى الوسيط الموجب للحكاية ، ولم تكن مبدأ سحريا ، كما هو الحال فى رواية الأبله ، يقحم بتعسف فى بناء الرواية • وعمد دوستويفسكى بالذات الى التحدى فى رواية الاخوة كارامازوف • اذ يمثل التحول من الرهبنة الى مواجهة العالم المقابل لها كايماءة بما حدث له من تحول سيكولوجى ، اذ انتقل من التعفف الى محاولة اثبات فحولته الجنسية ، وعندما جمع بين صفة الراهب وصفة الانسان ، فانه يكون بذلك قد مثل لنا الانسانية ، من شتى أبعادها •

واستمر دوستويفسكى فترة طويلة عاجزا عن الاهتداء الى النهاية المناسبة للأبله • ففى أحد المخططات التى وضعها زوج ناستاسيا بمويشكن ، وفى مخطط آخر ساقها الى الهروب الى احدى المواخير فى ليلة الزفاف • وفى مخطط ثالث ، تزوجت من زوجين ، وان كانت فى مخطط آخر تصادقت هى وأجلايا ، وساعدت على تزويجها من الأمير ، بل وهناك بينات تدل على أن دوستويفسكى قد فكر فى احتمال تحويل أجلايا الى خليلة لمويشكن • وتدل هذه الاحتمالات المترددة على مدى تحرر مخيلته ، وبينما اتصف تولستوى بالاعتماد على معرفته الشاملة ، وسيطرته المطلقة على شخوصه ، وكأنه يحاكى تحكم الله فى الانسان ، بدا دوستويفسكى شأنه فى ذلك شأن جميع الكتاب الدراميين الأصلاء وكأنه يصغى بأذنه الداخلية لدينامية الأحداث الخفية التى لا يمكن التنبؤ بمصيرها • وعندما نتابعه من خلال مذكراته نلاحظ أنه سمح لمحاوراته

(*) صاحب كتابين مهمين عن تولستوى ودوستويفسكى (Troyat)

ومواجهاته بالتطور اعتمادا على قوانين تكاملها وامكاناتها · ولقد سبق أن تحدث ميكلانجلو عن تحرير الشكل من ربقة المادة الرخامية التى تعد جزءا لا يتجزأ منه « وما تراءى لى كبذرة المادة وتلافيفها التى لا يمكن أن تدرك » ، بدت لدوستويفسكى على نفس النحو الطاقات والتوكيدات الكامنة فى الشخصية الدراسية ، وفى بعض الأحيان ، يظهر التفاعل بين القوى بمظهر متحرر يشعرنا بوجود تناقض ما فى مقصد الفنان (مثلا هل كانت الظهور الممددة فى كنيسة المديتشى ، والتى تركت دون اكتمال ظهور رجال أو نساء ؟) وعندما نعيد قراءة احدى روايات دوستويفسكى يحدث شىء شبيه بما يحدث عند مشاهدتنا لمسرحية مألوفة لنا من عهد بعيد فى اخراج حديث ، ويتجدد الاحساس بغير المتوقع ·

وهكذا يكون التوتر فى أى مشهد عند دوستويفسكى مستمدا من تضمنه بدائل من القرارات والتفاعلات بين الأشخاص· وبدت الشخوص فى صورة رائعة وكأنها متحررة من ارادة خالقها ومن حدوسنا ومعرفتنا المسبقة · ولنلق نظرة الى الحادث الذى جرى فى بيت ناستاسيا عندما التقى هناك الشخوص الأربعة الكبرى لقاء حاسما ، ونقارنه بالرباعية الكبرى فى ذروة احدى روايات هنرى جيمس (*) ·

ولقد أشار أحد النقاد الكبار (**) فى تفسيره المميز لهذه الرواية الى اللقاء بين ماجى وشارلوت فى شرفة «فونز» ، واتباعه فى صورة سافرة لنفس النظام المتبع فى المشاهد المسرحية ، ولقد أصاب عندما أشار ببراعة فائقة الى ما فى تخطيط هذه الرواية من اقتصاد ، والمح الى الأصوات الخفيضة للطقوس الكنسية ، التى زادها جيمس عمقا باشارته المستترة الى ضيافة المسيح فى حديقة أخرى ، وهناك نطاقات رائعة تصلح للمقارنة بما حدث فى رواية الأبله · ففى كلا المثالين تشتبك امرأتان فى مبارزة تتوقف حياتهما على نتيجتها · وفى كلا المشهدين ، أثبت الرجلان المتراهنان وجودهما فى صورة بينة واضحة ، وان كانا قد وقفا مشدوهين · فلقد حددا الحلبة التى ستجرى فيها المباراة ، كأنهما يقومان بدور شاهدى المباراة اللذين أرغما على النهوض بهذا الدور ، وان وجب عليهما التزام الحيدة ، نعم لقد أعد الروائيان مسرحهما بعناية فائقة ووصف جيمس حالة ماجى العقلية بأنها « أشبه بممثلة تشعر بالاجهاد »، وأشار الى الشخوص بأنهم أشبه بأفراد يجرون بروفة لاحدى المسرحيات· وزاد من تكثف المشهد وما يتضمنه من محاكاة دفع المرأتين للقاء خارج نافذة مقابلة تشاهدان من خلالها الرجلين ، فلقد صمم الفصل بحيث

(*) The Golden Bowel.
(**) Marius Bewley.

يتركز على الازدواج بين النـور والظلمة » ، ورأينـا المخـلوقة المطواعة المتألقة خارج القفص » تندفع من عالم النور والتـألق الى نطـاق الظل ، ولج دوستويفسكى الى نفس الاستقطاب ، فرأينا أجلايا مرتدية « رداء خفيفا » ، بينما كانت ناستاسيا تلبس ثوبا أسـود قاتما ، من أعلى رأسها الى اخمص قدمها (وهنك صدام مماثل شاهدناه بين الوحش والشقراء ، يحدد الصراع فى مشهد الذروة من رواية بيير لميلفل • ففى هذه الرواية أيضا نرى أربعة أشخاص وضعوا جنبـا الى جنب فى موقف حاسـم) • ويعلق هنرى جيمس عليه قائلا :

« فى هذا المشهد يهيمن خلال هذه اللحظات العـاصفة الأشبه بالدوامة الافتتان بالوحشى • انه الاغراء عن طريق الممكن المرعب والذى شاهدنا اندلاعه المبـاغت خشـية أن يتمادى ويتقدم أو يتراجـع على نحو لا يمكن تفسـيره » •

ولكن بينما رأينا ماجى (عند جيمس)لا تتزحزح قيد أنملة عن الاخلاص ، وتتجنب : الوحشى) ، كانت ناستاسيا وأجـلايا تسـتسلمان « لغواية الممكن وأهواله » • فلقـد اهانت كل منهما الأخرى ارتكانا الى أنصاف الحقائق التى لا يمكن التراجع عنها الا بدفـع ثمن التعـرض للتهلـكة •

ويتغير مزاج ناستاسيا بغتة خـلال المشهد ، فتنتقـل من الحدة الى التسـلية ، ومن الشـجى والأسى الى الغضب الجنـونى • وينقل دوستويفسكى التقلبات العديدة للامكانات الكامنة فى اللقـاء ، ويدفعنا الى ادراك احتمال تحولها الى عواقب شتى • فلربما أدت العبـارات الطنانة العنيفة الكامنة وراء الكارثة الى المصالحة اعتمادا على اجراء عملية ملتوية فى نهاية المطاف ، وعندما يحتـدم الصراع وتتشـابك الارادات يلعب الحـوار الدور الرئيسى • ولـكن علينا الا ننسى الأصوات الخافتة الأخرى ، والتى أثبتها دوستويفسكى فى المسودات المتعاقبة ، والتى استمرت الشخوص ترددها فى تحررها (لقد وصفنا الرواية بأنها نص حى من نصوص الحياة ـ ألم نفعل ذلك ؟) •

فلقد جاءت أجلايا لكى تعرف ناستاسيا أن تعلق مويشكن بها من باب الشفقة فحسب :

« عندما سألته عنك أخبرنى بأنه توقف منذ أمد بعيد عن الولـع بك ، وأن مجـرد تذكرك يعذبه ، ولكنـه يشعر بالأسف لحالك ، وأنه عندما يفكر فيك يتمزق قلبه • وكان ينبغى أن أبلغك بأننى لم أقابلفى حياتى انسانا يتشابه معه فى نبله وبساطته وجدارته بالثقة بلا حدود • وفى

ظني أن أي انسان يستطيع خداعه اذا شاء ، وأنه يغفر على الفـــور كل من يخدعه ، وهذا ما دفعني الى ٠٠٠٠٠ » ٠

ورغم أن حبها للأمير قد تكشف أثناء نوبة الصرع التى داهمته فى بيت ايبانشين ، الا أنها أعلنت ذلك رسميا للمرة الأولى فيما بعد ٠٠٠٠ وجاءت الأصداء التى تذكرنا بخطاب أوتيللو لأعضــاء مجلس الشــيوخ فى روما متعمدة ، فلقد كتب دوستويفسكى فى مسوداته أن اعلان أجلايا لحبها فيه شئ ما من ســذاجة أوتيللو ونقائه ٠ غيــر أن الســــذاجة فى الحالتين قد اقتربت من فقدان البصيرة ٠اذ كان انخــداع مويشكن بنفسه أشد من انخداعه من الآخرين ، وقد أدى انفصال الحب والحنان عنده ، وعدم اســتمراره ، الى تعزيز نقاء تصور ءجلايا له ٠ وتدرك ناستاسيا ذلك وتستغله بذكاء متوقد ٠ ومن هنا يجئ اصرارها على وجـــــوب استمرار أجلايا فى الكلام ٠ وتخمن احتمال اندفاع الفتاة (أجلايا) فى الكلام مع نفسها ، وازدياد حرارة انفعالها الى ما يشبه الحمى التى لا يعرف سببها ٠ وتقع أجلايا فى الفخ الذى نصبه لها صمت ناستاسيا ٠ فلقد هاجمت خصــوصيات حيــاة ناستاسيا ، واتهمتها بأنها تحيـا حياة تافهة ، وسمح هذا الاندفاع الذى لم يأت فى وقته المناسب والأشــبه بتعثر أحد طرفى المبارزة لناستاسيا بالانتقام ٠ فلقد طعنتها طعنة خاطفة : « وأنت ألا تعيشين حياة تافهة ؟ » ٠

وينقل هذا الموقف للصدارة النقــد الاجتماعى الكامن ، وان كـــان لم يكتمل فى الأبله ٠ فلقد عزت ناستاسيا نقاء أجلايا الى ثرائها والى الطبقة الاجتماعية التى انحدرت منها ، وبذلك تكون قد أشادت ــ ضمنا ــ الى أن خطتها ترجع الى أسباب اجتماعية ٠ واندفعت أجلايا من أثر الغضب المتصاعد ، وبعد أن أدركت أنها لم تعد تقف على ارض صلبة الى التلويح باسم توتسكى لغريمتها ٠ وآنئذ توهجت مشــاعر ناستاسيا وتحولت الى غضب ، ولكنه الغضب الخاضع للعقل ، وما لبثت أن سيطرت على المحاولة ٠٠ وصاحت أجلايا : « لو انك حــرصت على العيش كامرأة شريفة لما زادت منزلتك عن احدى الغسالات » ٠ ويوحى الأثر الرنان لكلمة غسالة بالروسية الدارجة بأن اختيار دوستويفسكى لها فى مذكراته كان مقصودا للدلالة على وحشية انقضاض أجلايـــا وتعمدها اختيار هذه الكلمة بعينها ، ولعلها كانت تساوى بين هـــذه الحالة وفكرة الماخورة ٠ فلو أن ناستاسيا اتصفت بالأمـــانة لقامت بدورها كاملا ٠ وتزداد شدة الخبطة الموجعــة اذا تذاكرنا أن ناســتاسيا ذاتهــا قد تنبأت بأن تصــبح غسالة أثناء مرحها الوحشى الذى صحب هروبها مع روجوجين ٠

ولكن أجلايا تجاوزت كل حد · وصاح مويشكن وهو يشعر بيأس عميق : « كفى يا أجلايا · ان هذا بعيد عن الانصاف » وجاءت صيحته كأنها اشارة بانتصار ناستاسيا · وبعد أن اكتمل تجسيم الموقف الذى يتركنا دائما فى حالة ذهول ، أضاف دوستويفسكى فى الجملة التالية : « بأن روجوجين لم يعد يبتسم الآن بل جلس مصغيا وذراعاه ملتفتان حول جسمه وشفتاه مطبقتان » · وبعد الوخزة التى وخزتها أجلايا ، أكرهت ناستاسيا على قبول انتصار لم تتوقعه ، بل ولعلها لم تكن ترغبه · وستتمزق الصلة التى تربط مويشكن بابنة الجنرال ابانشين · وعندما ستفعل ذلك ستكون قد وقعت على شهادة وفاتها · هنا مرة أخرى يغلب على الموقف الفلسفة المأسوية للتجربة · ففى المبارزات الكبرى للمأساة ليس هناك منتصر أو غالب · وكل ما هناك أنواع مختلفة من الهزيمة ·

وتحولت ناستاسيا الى الهجوم ، فعرفت أجلايا سر هذا المشهد غير المحتمل :

« ● لقد رغبت ارضاء نفسك لكى ترين بعينيك ايهما يحب أكثر من الأخرى : أنا بالذات أم أنت ، لأنك غيورة لدرجة مريعة » ·

● وهمست أجلايا بصوت يكاد يسمع : « انه عرفنى بالفعل أنه يكرهك » ·

● ربما ! ربما ! فأنا لا استحقه ، وأنا أعرف ذلك ، ولكنى أعتقد أنك تكذبين · فهو لا يمكن أن يكرهنى ، وأستبعد أن يكون قد أخبرك بذلك ·

ولقد أصابت القول · ولقد استفز زيف كلام أجلايا (الذى بدا فيه بوضوح آثار من الضعف) ناستاسيا ، لكى تكشف عن قوتها · وكانت فى كل لحظة على وشك أن تأمر الفتاة بالانصراف برفقة مويشكن غير أن الانتقام وشيئا أشبه بالنزوة اليائسة قد كبح جماحها ، فأمرت الأمير بالاختيار بينهما :

« ووقفت ناستاسيا وأجلايا منتظرتين ، وكأنهما تتوقعان حدوث شىء ، ونظرت الاثنتان للأمير نظرة امرأتين مصابتين بالخبل » ·

وأغلب الظن أن مويشكن لم يدرك ما وراء هذا التحدى من دافع بالغ القوة ، ومن المؤكد أنه لم يفهمه ، وكل ما استطاع أن يراه هو الوجه اليائس الذى ترك انطباعا نفاذا فى قلبه » ، مثلما قال لأجلايا ، ولم يعد قادرا على تحمل ما هو أكثر ، وتضرع لأجلايا بنظرة استرحام ممتزجة بالعتاب مشيرا فى ذات الوقت الى ناستاسيا :

وقال مهمهما : « كيف فعلت ذلك ، انها شديدة الشعور بالتعاسة» ، ولكن الوقت لم يسعفه بأية كلمة أخرى فى مواجهة نظـــرات أجلايا المريعة فى أبشــع صورها والكراهية الفتاكة ، مما أدى الى صـــياحه واندفاعه نحوها · غير أن الوقت كان قد فات » ·

وعندما يتعلق الأمر بحدة الأزمة وشمولية الحـــل ، سيتصف الاختيار بين جيمس ودوستويفسكى بالصعوبة البالغة ، غير أن المشهدين (عند جيمس ودوستويفسكى) مختلفان تمـــاما · فعنـــدما تتراجع ماجى وشارلوت الى الأضواء ، وينضم اليهما الرجلان ، يساعـــد عزوف جيمس عن النزوع الى الميلودرامية على تحقيق الاحساس بوجود واقع مقنع · فلقـــد انطلقت من خلال أضيق القنـــوات الضغوط التى استغرق تجميعها وقتـــا طـــويلا ، والتى ذكرت لنـــا تفصيلا فى التحليـــل الدقيـــق للأحداث · ونحن نتابع هذا التحليل مع كتم أنفاسنا خشية انحـــراف احدى المرآتين ــ حتى ولو للحظة واحدة ــ الى صيغة من الصيغ البلاغية أو الايماء الذى لا يتبع النطاق الدقيق لأسلوب جيمس ، ان شيئا من هـــذا القبيل لا يحـــدث ، وتتشـــابه استـــجابتنا له وطريقتنـــا فى تذوق الموسيقى أو فن العمارة ، عندما نكتشف فى العمل الفنى سلسلة من الأنماط الهارمونية التى تتجمع وتفترق فى نطاق ما يمليه الشـــكل الدرامى ، واذا عبرنا عن ذلك بلغة العمارة قلنا ان ما يحـــدث أشبه بمـــا نتخيله عن ضرورة وجـــود قنطرة تحـــد مســـاحة الفضـــاء والنور التى تواجهنا ·

أما دوستويفسكى فعـــلى عكس ذلك ، اذ كان يســـتسلم لكل غوايات الميلودراما · فهو لا يتيح لنا الفرصة لكى نعرف حتى آخر لحظة هل تسلم ناستاسيا الأمير لغريمتها ، وهل سيتدخل روجـــوجين ، وهـــل سيختار الأمير احدى المرآتين ، فهناك شواهد مؤيدة لكل هذه البدائل فى طبيعة الشخوص · ولابد أن اعترف باننا مطالبون بشـــغل عقولنا بجميع هذه الاحتمالات أثنـــاء قراءتنا للنص · وفى رواية «السلطانية الذهبية» لهنرى جيمس ، يعتمد التأثير على استبعاد كل ما يتصف بعرضيته ، لأن رضانا مستمد من ادراك « عدم امكان حدوث الأشياء على نحو آخر » أما لحظات الذرى فى رواية الأبله ، فانها لحظات الصـــدمات · فهى مقدرة (بضم الميم) ولا وجود لها بمجرد طرحها الا فى مفردات اللغة · ومع هذا فان الشخوص توحى بالاحساس بتلقائية الحيـــاة التى تعـــد معجزة الدراما التى تتميز بها ·

ونهاية المشهد ذات طابع مسرحى بحت ، فلقد انتهى هذا المشهد وناستاسيا سيدة الموقف : « وصاحت انه لى ! انه لى » · « هل انصرفت

الفتاة المتعجرفة · ها ! ها ! (وضحكت ضــحكة هستيرية) · على اننى قد سلمته لها · فلماذا فعلت ذلك ؟ لأنى مجنونة ! مجنونة : اخــرج يا روجوجين ! ها ها ! » ·

وهربت أجلايا وبارح روجوجين المكان دون أن ينبس ببنت شفة ، وترك وملاكه المهزومة سويا فى حالة من حالات البهجة الفوضوية ، ومرر يداه على وجه ناستاسيا وشــعرها ، وكأنه يداعب طفــلا صغيرا · والصورة تشبه صورة معكوسة لتمثال الرحمة لميكلانجلو (*) فلقــد أصبحنا الآن فى حضرة ناستاسيا التى تجسم الارادة والذكاء وقد انقلبت الى امرأة مفككة الأوصال ، والأبله يتأملها فى صمت لعله دليــل الحكمة، وكما يحدث كثيرا فى حالة التراجيديا ، فهناك فاصل تسوده السكينة والسلام ، أى هدنة وسط الأحداث المهلكة ، أى بين الأحداث التى جعلت المصيبة محتومة والتى أنهت المأساة · ولعلنا تذكر كيف انتهت « الملك لير » لشكسبير بمنظر لير وكورديليا يجلسان معا وهما مبتهجان بين أعدائهما القتلة · ولا وجود لمشهد فى عالم الرواية تفوق فى تعبيره عن الاحساس بالنقلة وبالهدوء بعد العاصفة مثلما حدث فى رواية الأبله ، ولعلنا نضيف ايضا أن « الأبله » كانت الرواية الأثيرة لقلب دوستويفسكى بين جميع أعماله ·

٥

وتساعد مسودات الرواية والملاحظات التى كتبها عنها على الكشف العميق عن أشياء كثيرة ، وبمقدورنا اذا استعنا بهــا أن نتتبع النــوازع الأولى الغامضة للذاكرة والمخيلة ، وسيتيسر لنــا قراءة قــوائم الأســماء والأماكن التى يستعين بها الروائيون ــ فيما يبــدو ــ للتعــزيم واستحضار العفاريت التى تخرج شخوص الروايات من القماقم ، وسيتسنى لنا تتبع الارشادات الزائفة والحلول التى لم تنضج وعملية الاستبعاد أو الخوف المجهد الذى يسبق الاستبصارات ، وفى كشــاكيل هنرى جيمس ، يدور حوار رائع بين النفس والملكة النقدية فى الوعى ، ويكشف هذا الحوار كيفية تحقيق الاتقــان الفنى ، واذا اســـتعنا بملفــات الأوراق الخــاصة والمذكرات والقصاقيص التى نشرتها دور النشر الســوفيتية ودور الحفظ، فسيكون بمقدورنا مشاهدة المادة الخام التى بدأ منها الابداع · وتساعدنا مثــل هــذه المخلفــات كرسائل كيتس ومســوداته أو أصــول المطبعة التى

(*) Pieta.

صححها بلزاك (الخشن كما يسميه الفنيون) على الاقتراب من سر الابداع والابتكار ٠

وتساعد مسودات رواية الأبله على الاستنارة من عدة وجوه ٠ فعندما ألفى دوستويفسكى نفسه قد وضع فى مواقف تحتم الاختيار بين الاتجاه الى التجريد أو الى التدفق فى الابداع - على حد قول لورنس ، فانه استطاع الاهتداء الى تعابير مجازية فذة ، وفى المخططات الأولى التى أدت الى ابتكار ثنائى الشخصيتين المتقابلتين مويشكن وستافروجين، لاحظنا هذه الفكرة الثاقبة : « الشياطين لديها ايمان ولكنها ترتجف » ٠ ومن هذا المثل وأيضا فى القول الذى اتخذ شكل الحكمة المأثورة التى وصفت عيسى « بأنه لم يكن يفهم النساء » (من كشاكيل المسوس) تبين لنا صحة مقارنة دوستويفسكى بنيتشه ٠ وفى بعض الأحيان ، كان دوستويفسكى يكتب بخط يده فى هامش سيناريو الرواية عبارات تثبت اعترافه بقوة الايمان كقوله مثلا : « هناك شىء واحد فى العالم : الايمان المباشر ٠ أما العدالة فتجىء فى المرتبة التالية » ، وتذكرنا الملاحظات التى كتبت عن رواية الأبله بمعاودة ظهور موتيفات روايات دوستويفسكى مما حدا بمارسيل بروست الى القول بأن جميع روايات دوستويفسكى تصلح للانضواء تحت عنوان الجريمة والعقاب ٠ وفى أحد التصورات الأولى « للأبله » فانه لم يتصف بالكثير من صفات ستافروجين وحسب ، ولكنه تزوج سرا ، وأهين علنا تماما مثلما حدث لبطل المسوس ٠ وحتى فى بعض السيناريوهات المتأخرة للرواية ، أحاط المؤلف شخصية مويشكن بمجموعة من الأطفال ، شاركت بدور مهم فى أحبوكة الرواية ، وكشفت عن طبيعة دوستويفسكى الحقة ، وهى حالة تتماثل وحكاية اليوشا التى وردت فى تذييل الأخوة كارامازوف ٠ والظاهر أن هناك قانونا لثبات المادة فى بويتيقا الابداع شبيها بقانون الحفاظ على الطاقة فى الطبيعة ٠

ومن الجوانب المثيرة للاهتمام بوجه خاص اللمحات التى تتاح لنا للاطلاع على المراحل اللاواعية أو شبه الواعية فى الابداع الأدبى ، فمثلا رأينا دوستويفسكى يكشط مرارا عبارة « ملك اليهود » أو « ملك يهوذا » ٠ ونحن نعرف أن بتراشفسكى الذى انضم الروائى الى جماعته ولكنه لم يحرص على المواظبة على حضور اجتماعاتها (بين ١٨٤٨ و ١٨٤٩) قد وصف جيمس دى روتشيلد بملك اليهود ، وكان بطل رواية الشاب الخام تواقا على نحو صريح لأن يصبح « روتشيلد » ٠ وفى سياق مسودات « الأبله » الباكرة كانت الكلمات تشير الى المرابين الذين تورط معهم جانبيا ٠ وفى الرواية ذاتها ذكر جانبيا العبارة سرة

واحدة فحسب كرمز للدلالة على طموحه المالى ، ولكنها عندما تكررت ، فى كتابات دوستويفسكى الأخرى فلا يستبعد أن تكون قد ساقته — دون أن يشعر شعورا واعيا كاملا — الى التعرف على موتيف المسيح ٠

وعلاوة على ذلك ، فان بمقدورنا أيضا اعتمادا على المسودات الاحاطة بمفارقة « الشخصية المستقلة » ٠ ولقد كتب بلاكمور :

« الشخوص هى الثمرة الأخيرة التى يتجسم فيها الشكل الموضوعى لما يبدعه الخيال ٠ ويعتمد خلقها على الاقتناعات الانسانية التى تمتد الى أعمق الجذور ٠ ومادامت صادرة عن الانسان ، فلابد أن تكون مشحونة بالأخطاء ، وتكتسب مظهرها الحقيقى المعجز بفضل العبقرية (٤) » ٠

والنتاج النهائى وموضوعيته نتيجة نهائية تترتب على جهد خلاق شديد التعقيد ، فما يبدو فى نهاية المطاف « متميزا بحقيقته الخارقة » ثمرة لعملية استكشاف وهجوم مضاد يشغلان عبقرية الكاتب وحرية المادة الناشئة أو الوليدة أو مقاومتها ٠ فلم يكن التصور المبدئى لرواية الأبله (الملاحظات المستلهمة من جريمة أولجا أومتسكى فى سبتمبر ١٨٦٧ بعيدة الاختلاف تماما عن الصور التالية للشخصية) ، ولكن بؤرة الرواية استمرت تتبدل حتى بعد أن ظهرت أول حلقة مسلسلة لها فى مجلة المراسل الروسى التى يرأس تحريرها كاتكوف ، وتبدو التغيرات وكأنها قد نبعت من داخلها ٠ فلم يكن دوستويفسكى راضيا عن الدور الذى نهضت به أجلايا ٠ وكتب جملة مسودات حاول فيها استبعاد قدرية الجريمة التى ارتكبها روجوجين ٠

وفى مبحثه المسمى « ما هو الأدب » ، رفض جان بول سارتر ما يقال عن أن الشخصية المتخيلة هى التى تسير نفسها وتتحكم فيما تتعرض له من أحداث :

« وهكذا فان الكاتب لا يصادف أى شىء سوى معرفته وارادته ومشروعاته ، أو نفسه فى عبارة أخرى ، انه لا يدرك سوى ذاتيته ٠ فلم يكتشف بروست فى أى لحظة من اللحظات الشذوذ الجنسى عند شارلوس ، لأنه صمم على ادراج هذه الواقعة قبل أن يشرع فى اعداد كتابه » ٠

---

(٤) The Everlasting Effort : R. P. Blackmur
(The Lion and the Honeycomb) نيويورك ١٩٥٥ ٠

وما يتــوافر لنــا من ادلة عن كيفيــة عمــل الخيــال لا يؤيد منطــق سارتر · فبالرغم من أن الشخوص من خلق ذاتية الكاتب حقــا ، الا أنه يبدو ممثلا لذلك الجزء من نفسه الذى لا يعرفه الكاتب معرفة كاملة · ويقول سارتر أن صياغة أية مشكلة تتماثل مع المعادلــة الجبريـــة فى استنادها على وحدات مجهولة ، تجر فى ذيلها حلها وطبيعة هذا الحل ، غير أن هذه العملية رغم ذلك تعد عملية خلاقة ، لأن اكتشاف الاجابة ، يعتبر تحصيل حاصل بالمعنى المثالى فحسب ، وكما كتب كولريدج (*) : « ان جميع الأشياء المحيطة بنا وكل ما يحدث لنا ليس لها أكثر من علة نهائية مشتركة ، يعنى زيادة الوعى بحيث ان اكتشاف وعينا لأى جــزء من مجاهل طبيعتنا ، أو تستطيع ارادتنا الالمام به سيخضع لسيادة العقل »، وتمثل دون كيخوته وفالستاف وايما بوفارى أمثال هذه الكشوف التى يكتشفها الوعى ، فبعد عملية الخلق والاستثارة المتبادلة للعقل الخلاق واكتمال مظهر الشىء المخــلوق ، اســتطاع سيرفانتز وشكسـبير وفلوبير معرفة أجزاء من أنفسهم كانوا على غير دراية بها من قبل · وتساءل الكاتب الدرامى هيبل (**) : « الى أى حد يصح وصف الشخوص التى خلقها الشــاعر بالشخوص الموضــوعية ؟ » وجاءت اجابته ، كما يلى : « بقدر شعور الانسان بالتحرر فى علاقته بالله » ·

وبالمقدور اكتشاف مقدار موضوعية شخصية مويشكن ، والى أى حد قاومت شخصيته فى رواية الأبله السيطرة الكاملة لدوستويفسكى – موثقا – فى المسودات ، فمشكلة العجز الجنسى من المشكلات التى لــم يدركها دوستويفسكى ادراكا واضحا ، فعندما نراه يتساءل فى مذكراته : هل تعد أجلايا خليلة الأبله ، فان الروائى فى احدى الحــالات التى مر بها ابداعه قد سأل هذا السؤال وكأنه موجه اليه هو بالذات ! · ولكن من الجانب الآخر الذى لا يقل عن ذلك مشروعية يصـــح القول بأنه قد وجــه هذا السؤال الى المادة التى سيستعملها فى الخلق الفنى ، ويدل عدم الوضوح فى اجابة مويشكن على المفهوم الضرورى للطريقة الدرامية · فليس بمقدور الدرامى أن يعرف كل شىء عن شخوصه من الألف الى الياء ، وان عرف الكثير عنها ·

وتحدث هنرى جيمس فى معرض كلامه عن تولســتوى عن الشخوص المحاطة « بأكداس من أحداث الحياة » · وتعكس هذه الأكداس ، وتستوعب حيويتها وتخفف عدوانات « الممكنات المرعبة » · ويعمل الدرامى دون

(★) فى ملحق مجلة The Statesman's Manual

(★★) (Friedrich) Hebbel ، (١٨١٣ – ١٨٦٣) كاتب درامى ألمانى ·

مبالاة بهذه الأكداس والجحافل ، ويخفف من تكثف الجو ، ويضيق رقعة الواقع ، ويحوله الى ساحة للصراع تتولى فيه الكلمات والايماءات التعبير عن صيحات الاستغاثة ، وتتحول أشكال المادة ذاتها الى صور شفافة فينكمش ارتفاع الأسوار بالقدر الكافى الذى يسمح لآل كارامازوف بالقفز من فوقها أو تتألف هذه الأسوار من ألواح مفككة تيسر لبيوتر فيرجوتسكى سرقتها أثناء اقتحاماته الشريرة ، والجمع بين أولوية الناحية العملية على هذا النحو والعرض المفصل والمقنع للشخصيات المعقدة صعب بالقدر الكافى فى الدراما (ولعلك تذكر ما قاله اليوت عن الاخفاق الفنى لهاملت) ، بل وربما تفاقمت هذه الصعوبة من تأثير أسلوب الوسيطة الفنية مهما كان نصيب النثر السردى من الصيغة الدرامية للعمل الفنى ٠

ويتعرض للخطر الاحساس باستمرارية حركة الأحداث والتوتر الواهن الذى تستند اليه الصياغة الدرامية لروايات دوستويفسكى وأمثالها ، من أن نقرؤها لشغل الفراغ ، وأننا نقرأ الرواية ونلقى بها جانبا ، ثم نلتقطها ثانية ، ونحن فى حالة مزاجية مختلفة (وهذه حالات لا تحدث بصورة مماثلة فى المسرح) ٠

ولكى أبين كيف تغلب دوستويفسكى على بعض هذه الصعوبات ، أرى التحدث عن الساعات الستين المتصاعدة فى رواية الممسوس : « ان هذا الليل بطوله ، وما حدث فيه من وقائع عجيبة نوعا ، والخاتمة الفظيعة له التى جاءت فى الأعقاب فى الصباح الباكر ما فتئت تبدو لى كأنها كابوس بشع » ٠ هكذا لاحظ السارد (ففى هذه الرواية لدينا سارد أشبه بالحكواتى يدرك الأحداث ويتذكرها ٠ ويؤدى هذا فيما بعد الى تعقيد مهمة العرض الدرامى) ٠ وسيلتزم دوستويفسكى خلال الأحداث الوحشية المضطربة التى ستتبع هذا الاستهلال بنغمة كابوسية مكثفة ، فلابد أن يتفادى احساسنا باستبعاد احتمال حدوث الوقائع ، وسيخصص ستين صفحة من النثر لا يستعين فيها بالمؤثرات والوسائل المادية للايهام التى تتوافر للكاتب المسرحى ٠

ويستعين دوستويفسكى بحادثين خارجيين لتكييف استحثاثنا على الولوج داخل هذا العالم المشوش ٠ الحادث الأول هو الكدريل الأدبى (اللعبة الرباعية) التى تختتم السهرة التعسة للحاكم ، والنار التى شبت فى الحى المطل على شاطىء النهر ، والحادثان متكاملان مع السرد ، ولكنهما يحملان أيضا قيما رمزية ، فالكدريل هى الفيجورا (اذ كانت البلاغة تحتوى على مصطلحات غريبة كتب علينا تحمل

أوصابها) العدمية الثقافية وعدم احترام أو تقدير الروح ، وقد اعتبر دوستويفسكى هذه الظاهرة العلة الأساسية للكوارث التالية • والنار ترمز الى معنى البعث كاعتداء شرير خفى على الأوضاع العادية للحياة ، وكان فلوبير قد تصور الحـــريق الذى شب خلال عهـد الكومين فى فرنسا على أنه نوبة من النوبات التى تذكرنا بالقرون الوسطى ، تأخر حدوثها • وفسر دوستويفسكى الحريق تفسيرا أفضل بأنه نذير انتفاضات اجتماعية على نطاق أوسع ستعمل على دك المدن القديمة « واحلالها بمدن جـديدة للعدالة » وربط بين الحرائق التى شبت فى باريس والفكرة الروسيـــة التقليدية عن سفر الرؤيا • ويندفع الحـاكم ليمبك نحو النيران ، ويصرخ فى وجه المحيطين به المرعوبين : « انهـا أحداث حــريق متعمد • انهـا الفوضى أو العدمية ! • فاذا رأيتـم شـيئا يحترق فاعلمـوا أن سببه هـو العدمية ! » • ويؤدى جنونه الى اصابة السارد بالرعب والاشفاق ، ولكنها فى الواقع حالة استشفاف مغالى فيهـا وصلت الى حد الهستريا • وكان ليمبك مصيبا عندما صاح أثناء حالة الذعر والهذيـــان التى انتابته « بأن النار داخل عقـول الناس ، وليست فى أسقف البيوت » • ويصبح اتخاذ هذه العبارة شعارا لرواية الممسوس • فلقد دخلتهـــا الشياطين ، واعتمادا على المصادفة الغامضة ، امتدت الشرارة وانتقلت من الناس الى الأبنية •

وعندما خمدت النيران عثروا على لبيادكين وشـقيقته ماريـــا وخادمهما القديم قتلى (وهنا اضطلعت جريمة القتل مرة أخرى بدور نقل الرؤيا المأسوية) • وهناك من الشواهد ما يثبت أن واحدة من النيران على الأقـل قد اشتعلت لاخفـاء معـالم الجـــريمة • واســتعان دوستويفسكى بلهيب النيـران كمنـار وسط فـراغ الأحـداث ، ونقلنا الى احدى نوافذ بيت ستافروجين وسكفونيكى • والوقت هـو الفجـر ، وترى ليزا وهى ترقب الوهج وهو يخفت • وينضم اليها ستافروجين •ولم يذكر لنا سوى انفكاك بعض مشـابك ردائها ، ولكن أحـداث الليلة بطـولها رويت لنا من خلال هذه الجزئية • وتتسم مخيلة دوستويفسكى على نحو مثير للاهتمام بعفتها ، وتماثل مع لورنس • اذ كان يرى التجربة الشبقية باحساس شديد للغاية ، ويراها كأحد مقومات الشخصية الانسانية ، بحيث لا يحتاج الى الالتجاء الى وسائل أكثر تزمتا عند تصوير ما يحيط بها من أحداث ، لاستحضار معناها ، فعندما غدت الواقعية مرادفـــة للتصوير الوحشى ، كما حدث فى الكثير مما كتبه اميل زولا ، اكتسب العرض المباشر للشبقيات أهميته مرة أخرى ، وترتب على ذلك اجداب التقنية والحساسية •

وكانت ليلة مشئومة · فلقد كشفت لليزا حقيقة ستافروجين ولا انسانيته العليلة · ولم يصور دوستويفسكى الطبيعة الدقيقة للعجز الجنسى · ولكن أثر العقم قد صور تصويرا فظا ، وأساء هذا الأثر لليزا · ولقد خلطت الدوافع التى دفعتها الى القفز فى عربة ستافروجين فى اليوم السابق ، وسخرت من رقته الحاضرة وتظاهره بالحميمية · والمرح النشوان · « وها هو ستافروجين ، أو مصاص الدماء ستافروجين كما يسمونه » · والاهانة ذات حدين ، فلقد استنزفت ارادة الحياة من ليزا ، ولكنها استطاعت اصابة ستافروجين فى الصميم ، لأنها مست سرا مريعا ، وان كان مثيرا للضحك يلطخ سمعته :

« لقد تخيلت دائما أنك ستصحبنى الى مكان ما حيث يوجد عنكبوت شرير ضخم ، يتماثل هو والانسان فى الضخامة وأننا سنمضى حياتنا ننظر اليه ، ونخشى بأسه ، فعلى هذا الوجه سيستنزف حبنا » ·

والحوار يتألف من نبرات متوسطة الحدة ، وشذرات متقطعة ، ولكن ثمة صرخة كبرى معلقة فى الهواء ·

ويدخل بيوترفيرخومنسكى ويقول ستافروجين : « لو سمعت بالميزا شيئا ما بطريقة مباشرة ، فاعرفى أننى وحدى الملوم لذلك » · ويسعى بيوتر لدحض مزاعم ستافروجين بأنه مذنب ، ويستهل اعترافا تختلط فيه الأكاذيب بأنصاف الحقائق الخطيرة والاستبصارات الخبيثة، وتتشابك ، كاعترافه بأنه هو الذى أعد العدة للقتلة ، ولكن عن غير قصد ، غير أن النيران اشتعلت قبل أوانها ، فهل يحتمل أن يكون بعض أتباعه قد ساعدوا على ذلك بتدخلهم الأخرق · وهنا تتكشف واحدة من العقائد الخفية الكامنة فى عقل بيوتر :

« لا ! ان هذه القمامة الديمقراطية بخلاياها المؤلفة من خمسة أعضاء لا تزيد عن ركيزة هشة ، فما نحن بحاجة اليه هو ارادة مستبدة أشبه بالأوثان تستند الى شيء جوهرى ما له وجود خارجى ! » ·

ويحاول بيوتر الآن الحيلولة دون تحطيم هذا الوثن لنفسه · فلن يسمح لستافروجين بالاقدام بنفسه على ارتكاب الجريمة ، وان وجب اشراكه فى ذنب اقترافها · وهكذا فانه سيتورط هو وبيوتر عن قرب ربما أكثر · ويظل الكاهن ضروريا لالهه (ألم يخلقه هو بنفسه ؟) ولكن هذا الاله يجب أن يتوافر له المظهر الصحيح · وتعرض استراتيجية الفوضى تجاه ستافروجين فى أحد المنولوجات المذهلة فى الرواية الدالة على (العفونة) والتى تكشف وجود انقسام فى [illegible] ازدواج

فى المعنى · وينتقل بيوتر من خلال هذا التلاعب البلاغى من حقائق الأخلاق الى حقائق القانون المرتبطة بالبراءة :

« وسرعان ما تنتشر اشاعة غبية · ولكن عليك ألا تخشى شيئا ، لأن موقفك سليم لا غبار عليه من الناحية القانونية ، ومن ناحية ضميرك فالأمر بالمثل أيضا » لأنك لم ترغب حدوث ذلك ، هل كنت ترغب ذلك ؟ نعم ليس هناك دليل ، لا شىء سوى المصادفة ، على أننى أشعر بالابتهاج لهدوئك · فعلى الرغم من عدم وجود شىء يستوجب لومك ، حتى من الناحية النظرية ، ولكن الأمر سيان ، ولابد أن تعترف بأن كل هذا سيحسم مشكلاتك على نحو رائع ، فلقد أصبحت بغتة حرا وأرملا، وبمقدورك المبادرة بالزواج من امرأة فاتنة تملك مالا وفيرا ، يعد بالفعل ملكا لك فى الصفقة · فهل أدركت ما يمكن أن يحدث اعتمادا على صدفة بسيطة تافهة · آه » ·

ــ « هل تهددنى أيها الأحمق ؟ » ·

ولا ترجع لهجة الأسى فى سؤال ستافروجين الى الخوف أو الابتزاز ، ولكن مرد التهديد هو قدرة بيوتر على تحطيم حطام الوعى الذاتى عند ستافروجين · فالرجل يهدد باعادة تشكيل الله على شاكلته الشريرة · وقوبلت مخاوف ستافروجين من زحف الظلمات (وهى كناية روسية عن الاصابة بالجنون) على نحو رائع باجابة سريعة من بيوتر : « أنت الضياء والشمس ·· » ·

وكم كنت أود الاستشهاد بفقرة أطول ، وان كان بالامكان الاكتفاء بتوضيح النقطة الأساسية · فالحوار هنا يدور من خلال نفس الصيغ المتبعة فى الدراما الشعرية (*) ، كالتراجيديا اليونانية والجدل (الديالكتيك) فى محاورة فيدون لأفلاطون والمناجاة الفردية (**) عند شكسبير ، والخطب المسهبة العنيفة فى المسرح الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر بفرنسا ، وتعد هذه الوسائل من الاستراتيجيات الكاملة للبلاغة والدرمزة ، وفيها يتعذر فصل أشكال التعبير الفعلية عن المعنى فى شموله · وأغلب الظن فان الدراما التراجيدية تعد آخر طرح باق وشامل للمسائل الانسانية تحقق حتى الآن بلغة الكلام المنطوق ، وتخضع الصيغ البلاغية التى تستعين بها لفكرة المسرح والظروف المادية المرتبطة به · بيد أنه بالاستطاعة ترجمتها أو نقلها الى أطر لا تعد درامية بالمعنى

(★) مثل Stichomythia فى التراجيديا اليونانية ·

(★★) Soliloquy

النقنى أو المعنى المحسوس ، وهذا ما يحدث فى الخطابة وفى المحاورات الافلاطونية والعقيدة الدرامية · وترجم دوستويفسكى لغات الدراما واجروميتها الى الرواية النثرية · وهذا ما نعنيه عندما نستعمل مصطلح التراجيديا الدوستويفسكية ·

ويخبر ستافروجين بيوتر « بأن ليزا قد خمنت على نحو ما خلال هذا الليلة اننى لا احبها · وهو ما كانت تعرفه حقا منذ البداية · واعتبر اياجو الصغير كل ذلك « كلاما خسيسا فظيعا » ·

وفجأة ضحك ستافروجين :

« اننى أضحك على نسناسى » ، وكان هذا تفسيره الفورى لما قال ·

لقد رسمت العبارتان صورة الرجلين بدقة قاسية · فبيوتر هو الرفيق القذر لستافروجين · وهو يقلد ستافروجين حتى يستطيع تلطيخ سمعته ، وتحطيم الصورة التى صنعها لنفسه (وربما خطر ببالنا دور البابون (نوع من الغوريلا) فى سلسلة صور بيكاسو الشهيرة للفنانين والموديلات) ويتظاهر بيوتر بمعرفته منذ البداية أن الأمسية كانت (فياسكو) تامة » · ولقد طرب لذلك · وتركزت نزعته السادية ــ أى سادية المشاهد ــ على ما حدث لليزا من اذلال · اذ سيؤدى العجز الجنسى الواضح لستافروجين الى زيادة تعرضه للاذلال · غير أن فيرخوفنسكى قد أساء تقدير مدى اجهاد الهه · وقال ستافروجين الحقيقة لليزا : « اننى لم أقتلهم ، وكنت معترضا على ذلك ، ولكنى كنت أعرف أن فى النية قتلهم ، ولم أتصد للقتلة » · وأغضبت بيوتر مزاعمه غير المباشرة بالذنب وستنكشف هذه الفكرة بافاضة أكبر فى رواية الاخوة كارامازوف · وأدار وجهه لمعبوده (وهو يغمغم بكلام مهوش ·· ويرغى ويزبد · وتتفجر من خلال غضبه المحموم حقيقة خفية : « أنا مهرج ، ولكنى لا أريدك يا نصفى الأفضل أن تكونى كذلك ! هل فهمتينى ؟ » وكان ستافروجين يفهمه ، وهو الوحيد من بين شخوص الرواية الذين يعرفونه على حقيقته · ومأساة بيوتر هى نفس مأساة كل كاهن نصب لنفسه الها على شاكلته · ويالها من لعنة من السخرية الدرامية أن يطلب منه ستافروجين الانصراف وهو يقول له : « اذهب للشيطان الآن ·· الى جهنم ·· الى جهنم » ! · وبدلا من أن يرد المهرج الصفعة ، فانه ينتقم من ايزا التى أنقذها من اهانته مافريكى نيقولوفتش المعجب المخلص الذى كان ينتظر طيلة الليل فى حديقة ستافروجين ، وصاحبه الى مسرح الجريمة ·

ووصلا عندما كانت الحشود تتجمع وتفترق بلا نظام ، وعندما اشتد عنف المزاغم بدور ستافروجين فى الجريمة · وقد اقتدى المشهد فى بنائه بأول اضراب منظم يشهده تاريخ روسيا الحديثة · وأصيبت ليزا وقتلت ، وعقب الراوى : « بأن كل شيء حدث مصادفة بوساطة أناس اندفعوا متأثرين بالمشاعر البغيضة ، الا أنهم نادرا ما وعوا ما كانوا يفعلون ، لأنهم كانوا سكارى وغير مسئولين ، غير أن غموض المشهد عزز انطباعنا بأن ليزا قد سعت للموت فى اطار طقوس تساعدها على التفكير عن خطيئتها · وماتت بالقرب من الدخان المتصاعد من اللهيب الذى راح ضحيته ثلاثة آخرون كضحايا لافتقار ستافروجين للانسانية ·

ومنذ ذلك الفجر البغيض حتى الغسق اندفع بيوتر محاولا اقناع كل انسان بأنه لعب دورا نبيلا فى هذه الأحداث · وفى الساعة الثانية ، انتشرت الأنباء برحيل ستافروجين الى سان بطرسبورج · وبعد ذلك بخمس ساعات التقى بيوتر بأعضاء خليته المتآمرين ، ولم ينم أحد خلال الليلتين · ويوحى دوستويفسكى على نحو رائع بما حدث من انطفاء لنور العقل · ومرة أخرى قام « روبسبيير » هذه المدينة الصغيرة باجبار وكلائه العصاة عن طريق الترويع على ضرورة قتل شاتوف ، غير أن بيوتر كان من داخله طبلا أجوف · فلقد أدى هروب ستافروجين الى تداعى دعائم منطقه المخبول الفاتر · ويغادر بيوتر المكان بصحبة أحد أتباعه · وترمز طريقته فى الانسحاب الى حالته العقلية (*) ·

« وسار بيوتر ستيبانوفتش فى وسط الرصيف وشغله بأكمله دون مبالاة بليبوتين · وفجأة تذكر كيف تلوث برذاذ الوحل ، حتى يتمكن من مسايرة خطوات ستافروجين الذى كان يسير مثلما يفعل الآن شاغلا الرصيف بأكمله ، وتذكر المشهد كله ، وكاد يختنق من هول الغضب » ·

وشعر بالسخط من غضب بيوتر ، وعبر بلاترو عن اعتقاده بأنه « بدلا من المئات العديدة من الخلايا السرية فى روسيا ، فاننى أرى أننا الخلية الوحيدة الفعالة ، وليست هناك شبكة من الخلايا على الاطلاق · بيد أن طغيان بيوتر حطم ارادة الأشخاص الأهون شأنا ، وتعقبه ليبوتين كذيله وكأنه كلب شعر بالغضب ·

وشهدت الساعات الست والثلاثون الباقية قبل مبارحة بيوتر جريمة قتل شاتوف وانتحار كيريلوف ومولد ابن لستافروجين ونوبة

(*) واذا استعملنا تعبير كنت بيرك قلنا « انها رقصة an attitude » ·

الخبل التى أصابت ليامشين وانحلال المجموعة الثورية ، ويحتوى هذا الجزء من رواية الممسوس على بعض أسمى منجزات دوستويفسكى كاللقاءين بين بيوتر وكيريلوف ، والذى بلغ ذروته فى ميتة كيريلوف التى كانت اشبه بالكابوس ، واجتماع شاتوف بماريا وعودة ما بينهما من غرام بعد مولد طفلها والاغتيال الفعلى الذى حدث فى الحديقة الليلة ووداع بيوتر الريائى الزائف لأكثر القتلة اثارة للاشفاق (الشاب اركيل) ، وسأتناول بعض هذه الأحداث بتفصيل أكبر عندما أتحدث عن النزعة القوطية عند دوستويفسكى ، وعندما أقارن صورتى الله عند تولستوى ودوستويفسكى ·

أود أن ألفت الانتباه الآن أساسا الى العمل الفذ الذى ظهر فى التحكم الدرامى وترتيب الأحداث زمنيا ، مما ساعد دوستويفسكى على تقديم أحبوكته الروائية دون احداث أى اضطراب ودون أن يدفعنا الى عدم تصديق ما يقول ، فلم يحل افتقاره الى المرآة التقليدية للانسان الذى تزودت بها الملحمة التولستوية اعتمادا على ايقاع الفصول ونسق الحياة العادية دون تمكن دوستويفسكى من تحويل الفوضى الى ميزة له ، اذ ترسم الأحداث المحمومة فى الرواية على سطح الواقع الأنماط التى يسجلها التشوش فى العقل · ووفقا لما قاله ييتس « فانه ليس بمقدور أى محور للأحداث الصمود (*) » وتجسم الأحبوكة عند دوستويفسكى أشكال التجربة عندما تنطلق الأحداث على غير هدى بلا ضابط أو رابط فى العالم » · ولم تخلق التراجيديا الا عندما تزايدت الصعوبة التى واجهت الفنانين أو غيرهم لاكتشاف معنى للحياة الانسانية ، كما يشاهدونها حولهم بالفعل (كما لاحظ فيرجوسون (**)) · وجعل دوستويفسكى من هذه الصعوبة بؤرة جديدة لفهم الانسان فاذا لم يكن هناك أى معنى للتجربة ، آنئذ سيكون هذا الأسلوب الفنى الذى ينقل تراجيديا الفوضى والعبث قد اقترب من الواقعية · ويعنى رفض المصادفات والحدود القصوى للأسلوب التعبيرى استخلاص نوع من الهارمونية من الحياة ، واحترام الاحتمالات التى لا تتوافر لها (لهذه الحياة) ومن هنا لم يأل دوستويفسكى جهدا عن تجميع اللامحتملات والفانتازيا · فمن الأحداث الشاذة ، عودة ماريا وحملها طفلا من ستافروجين فى نفس الليلة التى مات فيها شاتوف · ومن الأمور التى لا يصدقها عقل الا يقدم احد من أعوان بيوتر المصابين بالرعب على خيانته أو افشاء سره ، أو الا يحذر كيريلوف « شاتوف » بوجود شىء

(*) The centre cannot hold.

(**) فى كتابه : The Idea of a Theatre

ما فى الجو • ويتساوى مع هذه الأمثلة فى الابتعاد عن المعقولية عدم اقدام فيرجينسكى وزوجته ـ فهى التى ولـدت ابن ماريا ـ على ايقـاف الجريمة بمجرد ادراكهما سويا كذب بيوتر فيما قاله عن الخيـانة المزعومة لشاتوف • وأخيرا يصعب تصديق ما قيل عن انتحار كيريلوف بعد تجربته « التنـويرية » ، وبعـد أن أبلغه بيوتر عن الجريمة التى فى النيـة ارتكابها •

بيد أننا نقبل جميع هذه الأشياء مثلما نقبل فكرة « الشبح » فى هاملت والقوة الملزمة للنبوءة فى أوديب وماكبث وفيدرا وسلسلة الأحداث المتشابكة فى هيدا جابلر (لابسن) ، فكما قال كل من أرسطو وهويزنجا وفرويد (فى سياقات مختلفة) تقترب الدراما من فكرة المبـاريات ، فهى تتماثل والمباراة فى كونهما تضعان قواعدهما ، والقـاعدة التى تتحـكم فيها هى التماسك الداخلى ، وليس بالمقدور اثبـات صحة القواعد الا عند تطبيقها • وفضلا عن ذلك ، فان المبـاريات والدراما بمثابة محـددات للتجـربة ، وبمقدار ما تحـددثانه من تحـديد ، فانهما تخضعان الواقع للأغراف والأسلوب • واعتقد دوستويفسكى « أن واقعيتـه العميقـة الصادقة استندت بفضـل التكثيف والتقليص على تصوير المعنى الحقيقى ومسلك أية حقبة تاريخية رأى من خلالها ظهور سفر الرؤيا •

وسجل دوستويفسكى بطريقة تقريبية ترتيب الأحداث فى عاصمة الجحيم (*) (مأوى الأشرار) : فلقد قتـل شاتوف حـوالى السـابعة ، ويصل بيوتر الى كيريلوف حوالى الواحدة صباحا ، وينتحر مضيفه حوالى الثانية والنصف ، أما فى الساعة الخامسة وخمسين دقيقة ، فيصل بيوتر واركيل الى المحطة ، وبعد ذلك بعشر دقـائق ، يدخـل « الفوضوى العدمى » مقصورة الدرجة الأولى فى القطار ، انها ليلة حافلة ، على حـد قول الروائى دوستويفسكى • ولا يسـتبعد حدوث هذه الأحداث بنفس هذا الترتيب ، كما يحتمل ألا تحدث على هذا النحو ، ولكن هذا لا يهم فلقد أمكن الحفاظ على الاحساس بالقـدرية وحـركة الأحداث قدما حتى النهاية • فالقطار يستجمع قوته ويكتسب السرعة •

ولابد أن تتناول أية نظرة شاملة الى المقـومات الدرامية فى الرواية عند دوستويفسكى أسلوب بناء الاخوة كارامازوف ، وفى الحـق فبالمقدور اثبات احتمال تأثر هذه الرواية فى تصورها على نحو بين بهاملت والملك

(*) pandemonium (جاءت فى جحيم دانتى) •

لير وقطاع الطرق (*) (عند شيللر) . ففى بعض اللحظات ، كما حدث مثلا عند صيحة جروشنكا بأنها ستتوجه الى دير للراهبات ، يصبح اعتبار نص دوستويفسكى تنويعا استند على فكرة سبق طرحها فى الدراما ، بيد أن هذه النقاط قد سبق فحصها فى دراسات شتى عن دوستويفسكى ، وأفضل الرجوع اليها من زاوية مختلفة نوعا عندما أناقش أسطورة « المدعى العام » .

فأى نوع من الرؤى الدرامية تأثر بها دوستويفسكى تأثرا قويا ؟ فلو صح أنه من الدراميين فلابد أن نضيف أيضا أنه درامى من مدرسة بالذات وعصر بالذات ، والكثير من موتيفاته التى تأسر البابنا ونصنفها كمثل للذروة التى بلغها دوستويفسكى كانت فى الواقع من الأمور المألوفة فى الممارسة الأدبية المعاصرة ، فلقد خرجت « سيريالية » دوستويفسكى من رحم تجربته الخاصة ، وقد علق (١٨٨١) على وصفه بالسيريالية بالقول : « لقد وصفونى بالسيكولوجى وهذا خطأ . فأنا مجرد واقعى بأعلى مفهوم للكلمة ، ومن ناحيته قد كان هذا الاتجاه وسيلة ضرورية لتفسيره لله وللتاريخ ، ولكنها جسمت أيضا تقليدا أدبيا كبيرا لم يعد كثيرون منا يعرفون عنه شيئا .

انعكست صورة العالم فى رواياته ، كما انعكست حياته المعذبة وما تخللها من نفى الى سيبريا ومرض بالصرع ، وفترات حرمان طويلة . وصور الكثير مما ظهر مبهرجا ومتوترا فى غراميات شخوص دوستويفسكى بالقليل من التزاويق ، علاقاته الشخصية بماريا أسايافا وباولينا سوسلوفا . ولقد اتضح أن أحداث الروايات التى حملت بصمات التسامى والاختراع كثيرا ما كانت منتزعة من سيرته الشخصية . فلقد مر بتجربة جميع تلك الاستثارات ، وتعرض للموت — جزئيا — عندما واجه جماعات ضرب النار ، وكان بالنية تنفيذ حكم الاعدام فيه ، وروى لنا ما حدث بعد أن صاغه فى صورة روائية ، وفى مجال آخر ، تعرض لنوبة اغماء فى غرفة جلوس آل فيلجورسكى فى يناير ١٨٤٦ عندما التقى لأول مرة بالحسناء الشهيرة سنيافيا . وقد ارتبطت بعاداته الشخصية حتى محاوراته ، التى لا يخفى نهوضها بدور درامى ، على نحو مشابه لأسلوب كولريدج وميتافزيقيته ، والتى قال عنها الناقد الانجليزى هازليت بأنها كانت مرتبطة بنزهاته وتسكعاته ، وروت

(*) Die Raeuber.

صوفيا كوفالفسكي (٥) عالمة الرياضة المرموقة حديثا متبادلا دار بين الروائي وشقيقتها التي كان متيما بها آنئذ :

سأل دوستويفسكي بنزق : أين كنت ليلة أمس ؟

فأجابت شقيقتي بلا اكتراث : في حفل راقص ·

– وهل اشتركت في الرقص ؟

– طبعـــا !

– مع ابن عمـــك ؟

– معه ومع آخرين ·

وواصل دوستويفسكي تحرياته : « هل استمتعت بذلك ؟ » ·

فأجابت أثناء استئنافها حياكة ثوبها : مادام لا يوجد ما هـــو أفضل فقد سرني ذلك ·

فأحدق فيها مليا بضع لحظات :

وفجأة قال : « أنت مخـــلوقة ضحلة حمقـــاء » ·

واتخذت روح معظـــم أحاديثهما هـــذا الطابع ، وكانت تنتهي عادة باندفاع دوستويفسكي لمبارحة البيت ·

غير أنه من الواجب عدم المغالاة في التنويه باللمحات المنقولـــة من السيرة الذاتية في روايات دوستويفسكي رغم فائق أهميتها ، وصرح في رسالة بعث بها الى ستراخوف في فبراير ١٨٦٩ : « ان لدي فكرة خاصة عن الفن ألخصها فيما يلي : ان ما يعتبره أغلب الناس خياليا ، ويفتقر الى العالمية يبدو في نظـــري الجوهر الصميم للحقيقة » ، ثم أردف قائلا : « أليست روايتي الأبله التي توصف بالرواية الخيالية بأعظم ممثل لحقائق الحياة اليومية ؟ » · وكان دوستويفسكي ميتافزيقيـــا لأقصى حد · ومما من شك أن التجربة الشخصية أكـــدت احساســـه بالفانتازيا ، وشحذت هذا الاحساس ، ولكن علينا ألا نســـاوي بين الأسلوب الشعري وفلسفة عنيدة وحادة كفلسفة دوستويفسكي ، ولو فعلنا ذلك فسنتعرض للتعصب الذي ظهر في دراســـة فرويد للاخوة كارامازوف التي ردت فيهـــا فكرة قتـــل الأب ، والتي تعـــد حقيقـــة موضوعية مشحونة

---

(٥) Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky
جاءت في The Reminiscences of Sophie Kovalesky

بالمضمون الدرامى والايديولوجى الى المستوى المبهم للمرض التسلطى الشخصى ، ويتساءل الشاعر الانجليزى ييتس : « كيف نفرق بين الرقص والراقصة ؟ » • ان بمقدورنا تحقيق ذلك من جانب واحـد ، ولكن بغير هذا الجانب لن يتيسر الحصول على أى نقد عقلانى •

ولنحاول هنيهة تذكر الصورة التى عرضها ييتس • فلقد استحضر الراقص صورة فردية من صور الرقص ، فلا يوجـد راقصان يرقصـان ذات الرقصة على نحو مماثل ، ولكن وراء هذا التنوع يكـمن العنصر الثابت القـابل للنقل لفن تصميم الرقصـات (الكوروجـرافيا) • وفى الأدب يوجد بالمثل كوروجرافيات كتقاليد للأسلوب وأعراف متفق عليها وبدع مؤقتة وقيم تتغلغل فى الجـو العـام الذى يكتب الأديب من خـلاله. وليس باستطاعة أخرويات دوستويفسكى ورؤاه للقيامة الألفيـة ، أو تاريخ حياته على السواء تقديم بيان كامل للأسلوب التقنى لأدائه أو عروضه • ولم يكن بالمقدور تصور روايات دوستويفسكى أو كتابتها على النحو الذى ظهرت فيه لولا وجود تقليـد أدبى وعالم أدبى عظيم الثراء من الأعراف التى ظهرت فى فرنسا وانجلتـرا ابان سـتينات القـرن الثامن عشر ، انتقلت فيما بعد الى جميع أنحاء أوربا ، وانتهى بها المطاف الى عالم الأدب فى روسيا ، ومن ثم تعد « الجريمة والعقاب » و « الأبله » و « الممسوس » و « الشاب الخام » و « الاخوة كارامازوف » والحكايات الرئيسيةوريثة للتقليد القوطى ، ومنها انتهل الاطار الذى عـرف بـه دوستويفسكى وعالمه ملامحه ومذاقه ، وما شاهدناه فيـه من جرائم جرت فى غرف الأسطح وفى الشوارع ليلا ، وعمليات سلب وفسـق وما صحبها من جـرائم خفيـة ، وتأثيـرها المغنـاطيسى الذى يقـرض الروح فى الظلمات المخيمة على جو المدينة ولكن لما كانت القصص القوطية واسعة الانتشار ، وتحـولت فيمـا بعـد الى ما يدعى بالكيتش (*) لـذا اندثر الاحساس بفحواها المميز ، وبالدور الهائل الذى نهضت به لتحديـد ملامح جو الأدب فى القرن التاسع عشر •

ولعلنا نعترف بانتمـاء العديد من الروايات (**) الى « القـوطية » من حيث الموضوع وطريقة التناول ، كما نعرف رواية الرعب التى هذبت

(*) Kitsch مصطلح المانى استخدم فى الأصل للدلالة على الأشياء السريعة الزوال ، وفى مجال الادب يطلق هذا المصطلح على الروايات العاطفية الفارغة التى تقرأ لشغل الفراغ فحسب •

(**) من أمثال Han d'I lande لفيكتور هيجو و Peau de chagrin لبلزاك و Bleak House لديكنز وروايات الأختين Brontë وحكايات Hawt horne و Poe و die Raeuber لشيللر وملكة البستونى لبوشكن •

واتخذت طابعا سيكولوجيا فى فن موباسان وحكايات الأشباح عند هنرى جيمس ووالتر دى لامار · ويذكر لنا مؤرخو الأدب ما حدث بعد تدهور الشكل الدرامى من غزو الميلودراما لمسارح القرن التاسع عشر ، وما أعقب ذلك من اكتساح عالم الأفلام السينمائية والرواية الاذاعية والرواية الشعبية · وعلق اليوت فى مقال كتبه عن ويلكى كولينز وديكنز على حلول الميلودراما السينمائية محل الميلودراما الدرامية ، وفى كلا الحالين كان الأساس الذى اعتمدت عليه هذه الأحداث هو الحكاية القوطية · وعلاوة على ذلك فاننا نعرف أن عالم الميلودراما ، أو عالم الأبطال الشياطين الذين يرتدون قبعات ضخمة والعذارى اللائى يوضعن فى مواقف تحتم عليهن الاختيار بين التعذيب وهتك أعراضهن ، ويخير جميع الأبطال بين الجمع بين الفضيلة وذل الفقر ، وبين الأشرار وما ينعمون به من ثراء ، ويتمثل هذا العالم أيضا فى عالم مصابيح الغاز التى ينعكس بريقها الشرير على الأزقة المغمورة بالضباب وعالم المرابين الذى يخرج من جحوره بعض الأشرار لارتكاب جرائمهم فى الوقت المناسب · انه عالم الجرعات السحرية واللآلىء الزائفة وسفنجلى و « الفيولينه » المفقودة لستراديفاريس · وتعد جميع هذه الأمثلة صورا مكيفة للصيغ القوطية لكى تناسب بيئة المدن الصناعية الكبرى ·

وبمقدورنا أن نلحظ جوهر القوطية فى أعمال متفرقة مثل أوليفر تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا · غير أن المتخصصين وحدهم هم الذين يعون محاكاة أدباء عظام فى روايات مثل تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا · الا فى هوامش المراجع أو الموسوعات الضخمة عندما يحاولون استثارة قرائهم · لقد نسينا تماما لمسات معيار القيم الذى استعان به بلزاك للتفرقة بين الجوانب الفنية والمتعارضة مع الفن ، امتدح أحد الأحداث التى وقعت فى رواية « ديربارم » لاستندال ، وكيف تقارن منجزات هذا الأديب العظيم بمنجزات أقل وزنا لكاتب مغمور « كالراهب » لويس والمؤلفات الأخيرة لمسز آن رادكليف (*) · ونسينا أيضا أن الرومانسات المرعبة للويس والمسز رادكليف كانت تقرأ على نطاق واسع، وساهمت بدور أكبر فى تلوين الذوق الأدبى فى القرن التاسع عشر أكثر من أى كتب أخرى ، مع جواز استثناء مؤلفات مثل اعترافات روسو ورواية مثل آلام فرتر لجوته ، ويتذكر دوستويفسكى أنه أثناء طفولته

(*) Ann Radcliffe (١٧٦٤ ـ ١٨٢٣) من رواد قصص الرعب ، التى تحقق أعظم نجاح عندما تتحول الى أفلام سينمائية ، ويذكر أبناء العصر الحاضر دراكولا وفرانكنشتين ·

« اعتاد تمضية أمسيات الشتاء الطويلة قبل توجهه للفراش مصغيا (فلم أكن قد تعلمت القراءة بعد) ومندهشا فاغرا فاه عندما كان أبوه وأمه يتلوان عليه بصوت مرتفع أجزاء من روايات آن رادكليف · وعندما أذهب للنوم استمر اهذى بما سمعته منها » · ويكفى أن نذكر بطلة حكاية بوشكين (*) ، لكى نوثق حقيقة معرفة العائشين على حدود روسيا الآسيوية للكثير من الرومانسات الفارغة التى لم يعد أحد يذكرها الآن ، فهل هناك الآن من يقرأ أوجين سو الذى رفعه الناقد الفرنسى سانت بيف الى مرتبة مماثلة لبلزاك فى « الخصوبة والابداع » ، أو يذكر كيف ترجمت كتب سو مثل اليهودى التائه وأسرار باريس وغير ذلك ، الى عشرات اللغات والتهمها ملايين المعجبين من مدريد الى سان بطرسبورج ، والرومانس التى كانت تحلم بها ايما بوفارى وساقتها الى مصيرها المحتوم ؟

ومع هذا فعلى وجه الدقة كان هؤلاء المحترفون لكتابة المرعبات وروايات السحر والباحثون المزيفون فى التراث واحياء العالم الوسيط ـ الذى لم يكن فى حقيقته مثلما زيفوه ـ هم الذين نشروا فى الخارج المادة التى نقل منها الشاعر الانجليزى بعض أعماله (**) وهم الذين يسروا لبايرون تأليف « مانفريد » ولشيللى تأليف رواية المبخرة ولفيكتور هيجو تأليف أحدب نوتردام · وفضلا عن ذلك ، فان جهابذة الصناعة الأدبية اليوم ومتعهدى توريد الرواية التاريخية وروايات الجريمة هم الأخلاف المنحدرون رأسا من هوراس والبول وماتيو جريجورى لويس وآن رادكليف وتشارلز ماثورين (مؤلف الرواية العظيمة التأثير ميلموث) · وحتى النوع المتخصص من الرواية العلمية، فانه يرتد الى النزعة القوطية للمسز شيللى وروايتها فرنكشتاين والتخيلات القوطية لادجار آلان بو ·

وفى نطاق التقليد العام للنزعة القوطية والميلودراما كانت هناك أشكال متمايزة للحساسية ، وقام ماريو براز (***) ببحث أحد جوانبها فى كتابه المشهور عن توجعات الرومانسية ، ويرجع أصلها الى المركيز دى ساد (****) والشبقيين فى القرن الثامن عشر ، وتشكل على غرارها عالم

(*) Dubrovsky.

(**) مثل The Ancient Mariner و Christabel

(***) Mario Praz صاحب كتاب The Romantic Agony

(****) Sade, Alphonse-François (المركيز) ١٧٤٠ ـ ١٨١٤ مؤلف العديد من الكتب الشيقة ، ومنه استمد مصطلح السادية الشهير فى علم النفس والأدب

رحيب من الأدب وفن الجرافيك حتى عهد فلوبير وأوسكار وايلد ودانونزيو • وتلاحظ القوطية من هذا القبيل فى بعض أعمال الشاعر الانجليزى (*) كيتس ، وسالامبو لفلوبير وشعر بودلير ، وفى الأعمال الأكثر اتساما بالروح الكئيبة لبروست ، ومن المحاكاة الساخرة لهذا الفن فى كتاب كافكا « مستعمرة العقوبة » • وكان دوستويفسكى يعرف أعمال ساد وكلاسيكيات الغسق (**) (فلقد أشير جملة مرات الى كتاب مونتيني فى كشاكيل الأبله والممسوس) ، وأسهب فى انتقاء أفكار توصف بالتخلف بالمعنى التاريخى والتقنى • وثمة قرابة بين نسائه المتعاجبات والنساء المغويات اللائى لا يقاومن (***) ومصاصات الدماء التى جاء ذكرها فى كتاب ماريو براز الآنف الذكر • وهناك مؤثرات سادية فى تناول دوستويفسكى للجريمة الجنسية • ولكن علينا التزام الحرص حتى يتسنى لنا التمييز بين طريقة تناوله للتقليد القوطى وفهم دور ميتافزيقا دوستويفسكى الكامنة وراء تقنيات الميلودراما ، ولو فعلنا ذلك ، فسيتعذر علينا قبول رأى براز : « بأنه من جيل دى ريه (****) أو ريتز حتى دوستويفسكى كان نصيب الرذيلة فى العمل الأدبى متماثلا » •

على انه قبل النظر فى الأشكال المتطرفة والهرمسية للنزعة القوطية فى روايات دوستويفسكى أود أن أبحث باقتضاب القوطية الأكثر انفتاحا فى ميلودراما القرن التاسع عشر ، ففى بدايات القرن الثامن عشر ، كانت الصيغ القوطية ذات طابع وسيط وباستورالى • ولقد بدأت كما ذكرنا كولريدج لوليم ليسل بوليت فى رسالة كتبها فى مارس ١٧٩٧ :

« بالأبراج المحصنة والقلاع العتيقة والبيوت المنعزلة على شاطىء البحر والكهوف والغابات والشخصيات الشاذة وجميع عشائر الرعب والأسرار » •

ولكن بعد الولع المبدئى بالاغراب واهتراء الرداء العتيق ، حدث تحول فى الأوضاع • اذ كان ما أدركه القراء والملاحظون من أبناء القرن

(*) روايتا كيتس : Othe the Great, La Bellé Dame Sans Merci

(**) مثل : Thérèse philosophe

(***) Femmes fatales.

(****) Gilles Retz (Rais) (١٣٩٦ _ ١٤٤٠) الذى حارب مع جان دارك ضد الانجليز ، ثم اتجه الى خطف الأطفال وقتلهم وحوكم وأعدم • ويقترن اسمه بحكايات ذوى اللحية الزرقاء •

التاسع عشر ، وما كانوا يخشونه هو شدة زحف المدينة وبخاصة ، بعد أن تسببت الأزمات المتكررة للثورة الصناعية فى ملء هذه المدن بالمساكر المظلمة ومظاهر الجوع · فلا وجود لمثل آخر فاق - ما شعر به الانسان الذى ارتكب الخطيئة ، وسقط من نعيم العناية الالهية فى الشعور باليأس ، وعدم الاهتداء الى مهرب من التعاسة ، وما أشبه باريس فى الليل التى صورها بلزاك ، ومشاهد الغروب المشئومة فى الروايات المرعبة التى كانت تباع لقاء بنس واحد ، وما أشبه أدنبره على عهد المستر هايد (التى ظهرت فى رواية جيكل وهايد) وعالم الشوارع الثعبانية التى اخترقها « ك » عند كافكا مهرعا للقاء حتفه · ما أشبه جميع هذه الصور بمدينة بابل المكفنة بظلمات الليل ، ولكن بين كل ما روى عن أحداث المدن الكبرى فى مظاهرها الشجية والوحشية احتل دوستويفسكى الصدارة ·

ويتألف من الأعلام الذين سعى لاستلهامهم كوكبة من الجهابذة · فحتى قبل أن تزدهر الروح القوطية ، فاننا رأينا رستيف دى لابريتون (*)، وهو أديب منسى ومن الصعب تقييمه لأن ما ظهر عنده من غضب وتنوع قد جعل موهبته تقترب من طبقة العباقرة ، ورأى رستيف المدينة بعد غروب الشمس تتحول الى أرض المجاهل (**) التى تمثل المجتمع الحديث· ففى كتابه (***) ليالى باريس ، طرحت بصورة واضحة المقومات الأساسية للميثولوجيا الجديدة : مثل العالم السفلى والمومسات وغرف الأسطح المتجمدة والأقبية بجوها الخانق وميلودرامية التضاد بين وجوه المستعرضين والعربدين فى قصور الأغنياء · وتماثل رستيف هو والشاعر الانجليزى وليم بليك فرأى فى ليالى المتروبوليس رموز اللاانسانية فى صورة مركزة ، والتفرقة فى المعاملة القانونية وأحكم قبضته على المفارقة الخاصة بتزايد عدد الفقراء والمطاردين ممن لا مأوى يويهم وسط صروح قصور المترفين ، وفى أعقاب وليم بليك · ظهر متجولون ليليون من أمثال فيكتور هيجو وادجار آلان بو ، وماضغ الأفيون (****) وشرلوك هولمز وشخصيات جيسينج (*****) وزولا

(★) Retif de la Bretonne أو Restif (١٧٣٤ - ١٨٠٦) أديب فرنسى ألف ٢٥٠ مجلدا من الرومانسية صور فيها الملامح الرئيسية لحياة الغلمان الفرنسيين والساكين · ولم يقدر لها البقاء لما فيها من وفرة المؤثرات الميلودرامية والمبتذلات ·

(★★) ومن بين من سبقوا دوستويفسكى فى هذا المضمار دى كوينسى ·

(★★★) Les Nuits de Paris Terra incognita (١٧٨٨) ·

(★★★★) اشارة الى كتاب Confessions of an opinmeater تأليف الشاعر دى كوينسى ·

(*****) Gisring

وليوبولد بلوم والبارون دى شارلوس ، ويظهر تأثر دوستويفسكى برستيف فى أجلى مظاهره فى الصفحات الاستهلالية من كتاب « الليالى البيضاء فى سان بطرسبورج » ٠

فقد بين هذا الكتاب كيف تستطيع عين الشاعر حتى وسط الدساكر والمصانع أن تكتشف الهلاوس والرؤى المحمومة التى تتماثل فى أصالتها هى وأية رؤى يمكن الاهتداء اليها فى الغابات القوطية وحكايات الشرق التى أولع بهـا الرومانتيكيـون ٠ واشترك دى كوينسى هـو وبودليـر فى الالتجاء الى تصوير احدى المدن التى تتسم بالغرابة الموحشة ، على نحـو شـبيه بما حـدث لمدينـة نينـوى وبابل عنـدما صب أصحاب الرؤى لعنـاتهم عليهما ٠ وكان كتـاب دى كوينسى : اعترافات ماضـغ الأفيـون من بين الكتب الأثيرة عند دوستويفسكى ، وترك الكتاب آثاره علـى كتـاباته البـاكرة ، وعلى كتـاب الجـريمة والعقاب ٠ وبمقدورنا أن نلمح صورة آن الصغيرة فى شارع اكسفورد (عند دى كوينسى) وراء صـورة سونيا فى الجريمة والعقاب ٠

وتأثير بلزاك وديكنز واضح للغاية وبعيد الأثر بحيث لا يحتاج الى المزيد من البحث لاثبـاته ٠ اذ كانت باريس ولنـدن اللتين حـددهما دوستويفسكى فى كتـابه (ملاحظات شـتوية عن بعض الانطبـاعات الصـيفية) ١٨٦٣ مدينتين رآهما على ضـوء ما تأثر به فى كتب بلزاك وديكنز (*) ٠

غير أن تأثير المدينة والقوطية بلغ قمة تعبيره فى كتاب أوجين سو « أسرار باريس » ٠ وقد امتدح الناقد الروسى بلينسكى الكتاب الذى أقبل عليـه الروس بنهـم ممـاثل للاقبـال عليـه فى أوروبـا ٠ ويذكر تولستوى فى كتابه : « الطفولة والصبا والشباب » كيف أولع بكتب « سو » التى لاقت نجاحا شـعبيا عارما ، وعـرف دوسـتويفسكى كتابى سو « أسرار باريس » واليهودى التائه ، وعلى الرغم من أنه كتب لشقيقه فى مايو ١٨٤٥ بأن سو محدود الموهبة الى أبعد حد ، الا أنه تعلم الكثير منه ٠ ويصبح هذا الرأى خصوصا على عدد من الأحداث التى وردت فى الجزء الأول من كتاب الشاب الخام ، وان صعب أحيانا التفرقة بين ما يكتب من باب التنـدر وما يكتب من قبيـل التأثر ، وحقق سو أثرا شجيا مستحدثا عندما مزج الميلودراما بالدعوة الى التعاطف

(*) مثل كتاب Le Père Goriot لبلزاك وكتاب Illusions perdues وكتاب Bleak House لديكنز ٠

الاجتماعي وهي السمة التي تميزت بها الرواية بعد تدهورها في القرن التاسع عشر الى أسفل سافلين ، واذا استشهدنا بفقرة موجزة من فصل شهير في كتاب سو (*) ، فسيتسنى لنا نقل اللهجة السائدة عند سو : « وبعد أن حطم السل ثاني الأختين ، مالت بضعف بوجهها الصغير البائس ، وبظلاله العليلة الشاحبة ، ناحية الصدر المتجمد لأختها ذات السنوات الخمس » ٠

وسنرى نفس الفتاة مستمرة في شهقاتها في بيت مارميلادوف وفي الأكواخ التي كان اليوشا كارامازوف يمارس فيها وظيفة القسوسية وترددت أصداء بعض الأقوال الثورية التي جاءت عند سو ، فيما يكاد يشبه التطابق الكامل عند دوستويفسكي ٠ وهكذا رأينا في كارامازوف استنساخا للملحوظة القائلة : « انها أموال تافهة ٠ لا شيء يشغلها عن الشعور بالمسئولية ٠٠ ولا شيء يحميها من الشعور بالمرارة والحقد » ٠ وهناك تماثل في العرض والموضوع بين بعض أحداث من أسرار باريس (**) وبطلات دوستويفسكي الرقيقات ، وبين ما ذكره سو عن اصابة المركيز هادفيل بالصرع ومأزق الزواج في رواية الأبله ٠

بيد أن ما نقله دوستويفسكي قد ذهب الى ما هو أبعد من الاستلهام ٠ اذ امتد الى دوره بأكمله ككاتب روائي ! بفضل كونه أكثر عظماء معاصريه تعمقا في الأدب الأوربي ، وأكثرهم استثمارا لارثه منه ، ومن الصعب تخيل نوع الكاتب الذي كان سيؤول اليه دوستويفسكي لو أنه لم يعرف أعمال ديكنز وبلزاك وأوجين سو وجورج صاند ، فلقد وضعوا الأساس الذي لا غنى عنه لتصوره للمدينة الشريرة (الجهنمية)، ونقل عنهم أعراف الميلودراما التي ألم بها وعمقها بدوره ، وتعد روايات دوستويفسكي : المساكين والجريمة والعقاب والشاب الخام والليالي البيضاء في سان بطرسبورج والمهان والمجرح حلقة من مسلسل بدأ برستيف دي لابريتون وبامعان النظر في حياة المدينة لليساج (***) واستمر باقيا في روايات الدساكر الأمريكية في عصرنا الحالي ٠

وكان تولستوي لا يشعر بأي ضيق عندما يرى المدينة حتى وهي تحترق ٠ أما دوستويفسكي فكان يألف التنقل بين أكداس الشقق

(*) الفصل بعنوان Misere في كتاب Les Mystères de Paris تأليف Eugene Sue ٠

(**) Fleur de Marie.

(***) (Alain René) Le Sage ١٦٦٨ ــ ١٧٤٧ وهو درامي وروائي بدأ حياته بترجمة كتب الأدب الأسباني ٠

والأكواخ فى الأقبية وفوق الأسطح وفى أحواش محطـــات الســـكك الحديدية ٠

ولقد قدم لنا نموذجا لنظرته الى هذه الناحية فى الصفحة الأولى من كتاب المهان والمجرح : « طيلة هذا اليوم ، كنت أتجول داخل المدينة محاولا العثور على مأوى ٠ اذ كان مسكنى القديم رطبا للغاية » ٠ وعندما يحاول دوستويفسكى استحضار صورة الجمال الطبيعى نلاحظ ايثاره المدينة التى جعلها اطارا لمثل هذه التصورات :

« أحب شمس شهر مارس فى بطرسبورج ٠ فبغتة لمع الشارع بأسره ، وسبح فى النور المتألق ٠٠ وبدت جميع الشوارع فجأة وكأنها مغطاة بطبقة من اللآلىء ، واختفى مظهرها الرمادى الأصـــفر والأخضر القذر ، بكل ما فيه من كآبة » ٠

ولا يحتوى عالم الرواية عند دوستويفسكى الا على القليـــل من المناظر الطبيعية ، ويلاحظ الأستاذ سيمونز : « ما يسود كتاب البطل الصغير من جو متألق فذ تدور أحداثه فى العراء » ، ومما له دلالـــة اضطلاع دوستويفسكى بتأليف قصـــة البطل الصغير أثناء فتـــرة احتجازه فى سان بطرسبورج ٠ ولا يبـــدو النـــاقد الروسى ميرشـــكوفسكى مقنعا عندما يجادل ويزعم أن الروائى أخفق فى تصوير الطبيعة نتيجة لشدة افتتانه بها ٠ فلا يخفى أن الناحية الباستورالية كانت بعيدة عن المقام الذى اختص به دوستويفسكى ٠ فعندما كان يكتب وصفا للطبيعة عـــلى الطريقة التقليدية فى كتاب المســـاكين تحول المشهد على الفـــور الى مشهد قوطى مرعب :

« نعم وبحق انى أحب جو الخريف ، أو أواخر الخريف بمعنى أصح ، عندما تحصد المحاصيل ، وتبدأ التجمعات المسائية فى الأكـــواخ وينتظر الجميع قدوم الشتاء ٠ آنئذ يمتلىء كل شىء بالأسرار ، فتكفهر السماء بسحبها ، وتغطى الأوراق الذابلة الممرات الواقعة عند حافـــة الغابة الجرداء ، وتتحـــول الغابة ذاتهـــا الى اللـــون الأســـود والأزرق ، وتتراءى الأشجار فى قلب الغابة كأنهـــا مردة أو أشـــباح سحرية بلا شكل ٠٠٠ آه ياللهول ! فجأة يبدأ المرء فى القشعريرة عندما يرى كائنا غريبـــا يحدق بنظره من خلال ظلمة تجويف احدى الأشجار ٠٠٠ وبعدئذ ينتابنا شعور غريب فنتخيل كأننا نسمع همسا صادرا من كائن ما يردد أسرع ! أسرع ! أيها الطفل الصغير ، لا تتأخر عن موعد عودتك ، فسرعان ما سيصبح هذا المكان مثيرا للهلع ٠ أسرع أسرع أيها الطفل ! » ٠

ولقد تركزت فى عبارة « هذا المكان سرعان ما سيصبح مثيرا للهلع الروح القوطية وتقنيات الميلودراما • واذا راعينا كم كان درستويفسكى مدينا للناحيتين ، فلنتجه الى ما ينظر اليه عادة على أنه اللحن الرامز (اللايتموتيف) فى كتاباته : تأثير العنف على الأطفال •

٦

جرت العادة على الاعتقاد بأن الرواية فى القرن التاسع عشر ـ حتى أميل زولا على أقل تقدير ـ كانت تتجنب الجوانب البعيدة عن الاحتشام والجوانب المرضية فى التجربة الشبقية • وذكر اسم دوستويفسكى كرائد للكشف عن العالم السفلى للمكبوتات والشهوات « غير الطبيعة »، التى ساهم فرويد بفتح بابها على نحو أخصب استنارتنا • غير أن الحقائق تشير الى غير ذلك • فحتى فى الرواية فى أسمى حالاتها فاننا نصادف آيات مثل رواية بلزاك ابنة العم بت (*) ورواية هنرى جيمس أهل بوسطون (**) اللتين تناولتا افكارا جنسية خطيرة عالجتها بعض العقليات المتحررة • وتناولت رواية استندال (***) ورودين (****) لتورجنييف موضوعين تراجيديين عن الضعف الجنسى • وسبقت رواية بلزاك فانتريم رواية مارسيل بروست (*****) المنحرفين بما يقارب ثلاثة أرباع القرن • أما رواية بيير للفيل فانها تمثل الاعتداءات غير المألوفة لانحراف الحب، وان كانت لم تتحقق •

ان كل هذا صحيح فيما يتعلق بالرواية القوطية فى أدنى مستوياتها فيما يدعى بالرومانسات السوداء (******) ، وأيضا عن التدفق الهائل للمرعبات والروماتس المسلسل • اذ كانت السادية والانحراف الجنسى والخطيئة الشاذة وسفاح القربى والآليات المصاحبة للمسمرية والاختطاف من الموتيفات الكثيرة الشيوع ، وجاء فى وصية الناشر لوسيان دى رو بيمبريه لبلزاك عندما وفد الى باريس لأول مرة : « عليك أن تكتب شيئا ما على غرار المسز رادكليف » (وقد سبق أن أشرنا الى اسمها) وقد نقشت هذه الوصية فى لوائح قوانين الأدب • وهناك أحيوكات رهن الاشارة تدور حول العذارى اليائسات وفجرة المستبدين والاغتيال عن طريق غاز الاستصباح والخلاص عن طريق الحب تقدم للروائيين

(*) Cousine Bette.
(**) Bostonians.
(***) Armanie.
(****) Rudin.
(*****) invertis.
(******) Romans noire.

الصاعدين من الطموحين الذين بمقدورهم اعتمادا على العبقرية تحويلها الى ما يمـــاثل بعض الروايات الشــهيرة (*) واذا توافـرت الموهبـــة فلا يســتبعد أن يتسنى لهــم ابداع روايات أخرى (**) أما اذا اعتمدوا على الصدفة وحــدها فســيكون بوســعهم تأليف مئـات الآلاف من الرومـان فيتون (***) التى نسى أمرها الآن حتى عنــد مصنفى الموســوعات الأدبية الضخمة ، ولما كنا قد نسينا هــذا المقــدار الهــائل من الأعمال لذا تظهــر لنا أفكار دوستويفسكى ومواقفه الدرامية كأنها فريدة زمانها ، ونصفها بالأعراض المرضية · والحق فان احبوكات دوســتويفسكى الروائية اذا نظر اليها كمادة خام أو كحكايات يستطاع تلخيصها ، فانها لن تبدو لنـــا أقل اعتمادا على علم التقاليد المعاصرة والممارسات المعاصرة من مثيلاتها عند شكسبير ، واذا استشف منهــا وجــود بعض الأفـكار الشـــخصية المتسلطة ، فان هذا ســيساعد على الاستنارة غير أن مثــل هــذا التأويل يجب أن يعقب الدراية بالمادة المتاحة العامة ولا يسبقه ·

وعند كثير من الكتاب ثمة صور لمواقف أو أنماط لمواقف تعاود الظهور صراحة أو مضمرة فى أغلب أعمالهم · فمثلا فى أشعار بايرون ودراماته هناك الاشــارة الى سفاح القــربى · وكمــا هو معروف تماما ، فقد لمح دوستويفسكى من حين لآخر لفظــائع مثل الاعتداء الجنسى لرجل عجوز على فتاة أو امرأة بالغة ، وربما دعت الحاجة الى تتبع هــذه الفكرة من خلال جميع كتاباته ، ولبيان كيف ظهرت فى أشكال رمزيـــة مستترة ، ثم تبع ذلك ظهــورها فى شــكل مقــال قائم بذاته ، وقــد حدث ذلك فى أول رواية له وهى المساكين حيث شاهدنا مطاردة المسيو بيكوف لليتيمة فارفانا ، وحــدث تلميح لهــذه الفكرة فى احدى الحكايات (****)، وفيها حجبت احدى الخطــايا الخفية العــلاقة بين مورين وكاترينا · وفى حكاية شجرة عيد الميلاد وحكاية « زفاف » اتخذ هذا التلميح مظهرا شفافا لرجل عجــوز يوجه انتبــاهه الى فتاة صغيرة فى الحادية عشرة من عمرها ، وكان يهدف الى الزواج منهــا عندما تبلغ السادسة عشرة · وثمة موتيف مماثل رأيناه فى الرواية الرائعة « الزوج الأبدى » ففيها وقعت

(*) مثل The old curiosity shop و Les mystères de Parts

(**) Trilby و Les mysteres de Paris

(***) romans feuilletons المسلسلات الروائية التى كانت تنشر على حلقات فى الجرائد اليومية وقد بدأ اتباع هذا الأسلوب ١٨٣٠ فى المجلات الأسبوعية ونصف الشهرية والشهرية واشترك فيها فى البداية أعلام مثل بلزاك والكسندر دوماس الكبير وجورج صاند ·

(****) وتدعى The Landlady.

بطلة الرواية نيتوشكا نزفانوفا فى غرام مرضى بزوج أمهـــا · وفى المهان والمجرح ، هيمنت هــذه الفكرة · فرأينا نيللى (التى يرجــع أصلها الى بطلة أخرى بنفس الاسم عنـد ديكنز) قد تم انقــاذها على نحــو ميلودرامى من الاعتداء ، وأشيع أن فالكوفسكى قد تورط فى عمليـــة اغواء سرية ، ورذائل ممقــوتة خفيــة · وفى مسودات الجريمة والعقاب، ظهرت اعترافات سفدريجالوف بالاعتداء على الفتيات الصغار بمظهــر بشع متكرر :

« انها عملية اغتصاب ارتكبت مصادفة · وبغتــة روى سفيدرجايلوف ـ وكأن شيئا ما غير عادى لم يحدث ، بعض نوادر عن الطريقة التى يتبعها رايزلو بتبلد عند اعتدائه على الأطفال (ويقول عن نزيلة بيته ان ابنتها قد اغتصبت وغرقت · بيد أنه لم يذكر اسم الشخصية التى اعتدت عليها ، ولكنه اعترف فيما بعد بأنه كان المعتدى ··· حاشية ـ لقد جلدها حتى الموت ·· » ·

وفى النسخة النهائية المعتمدة ، حدثت تعمية لهـذه التفاصـيل · فلقد تحدث سفيدريجايلوف عن اغواءاته الأقل تبـذلا من ذلك واستعيض عن واقعة الاعتــداء الجنسىبمغازلة لوزين لدينــا ومحاولة سفيدريجايلوف غوايتها · وكما سبق أن رأينا ، فقد كانت العلاقات الأبكر بين ناستاسيا وتوتسكى فى رواية الأبله مبنية على علاقات شبقية بين عاشق أكبر سنا وفتاة صغيرة · واحتلت هذه الفكرة حيزا أكبر فى رواية « حياة خطــاء كبير » · وتقع الرواية فى خمسة أجزاء ، وظهرت لأول مرة فى نهاية ١٨٦٨ ، ونقلت رواية الممسوس والاخوة كارامازوف شذرات منها · وفيها جنح البطل الى تعذيب فتاة كسيحة ومر بحقبة من القسوة والانحراف ، وجسمت اعترافات ستافروجين هــذه الأفكار ، وتعــد أشــهر محــاولات دوستويفسكى للتعبير عن الشهوة السادية · ولكن وحتى بعد أن صور بفظاعة هــذه الفعـلة ، فانه اســتمر حريصا على ابرازها · وتضــمنت « يوميات كاتب » قائمة بأفعال العنف التى ارتكبت ضد الأطفال · فلقــد تورط فيرسيلوف فى رواية « الشاب الخام » فى أفعال سرية تتعارض مع الانســانية ، وقبــل أن يشرع دوستويفسكى فى تأليف الاخوة كارامازوف ألف حكايتين على غرار الأسلوب القوطى البحت : « بوبوك » و « حلم رجل مثير للضحك » · وعندما كان « الرجل المثير للضحك » على وشك الانتحار ، تذكر معاملته المخزية لاحدى الفتيات · وأخيرا فاننا نــرى أشتاتا من هذه الفكرة مبعثرة من خلال آخر رواياته ، فلقد صرح ايفــان كارامازوف بأن الأعمال الوحشية التى ترتكب فى حق الأطفـــال هى أفحش اتهام يوجه ضد الله · وتم التلميح بتعرض جروشنكا للاعتداء

عندما كانت فتاة صغيرة ، وأخبرت ليزا هوهلاكوفا « اليوشا » بأنها تحلم بصلب طفل صغير :

« وسيبقى معلقا يئن ، وسأجلس قبالته آكل الكومبوت الأناناس • فأنا مولعة للغاية بكومبوت الأناناس » •

وهناك مشهد مشابه وصف فى رواية أفروديت لبيير لؤيس • وفضلا عن ذلك ، فان فكرة الاستسلام الشبقى والرغبة الجنسية المتعصبة قد ظهرت مضمرة فى رواية زيارة كاتيا لديمترى كارامازوف عندما كان ينقذ اباها من الفضيحة العامة •

وحتى أثناء حياة دوستويفسكى ، فقد أشيع أن هذا الموتيف المتكرر يرتد الى بعض أركان مظلمة من ماضيه • ولكن ليست هناك هنة صغيرة من الدليل القاطع تؤيد هذه الفرية • وفيما بعد انجذب علماء النفس الى تعقب هذا الأثر • وقد تلقى أو لا تلقى كشوفهم ضوءا على شخصية الروائى • غير أنه فيما يتعلق بأعماله فانها بالضرورة بعيدة الصلة ، لأن هذه الأعمال تمثل واقعا موضوعيا ، وتخضع للتقنية والظروف التاريخية • وعندما نحاول فحص القاع فاننا قد نفسر السطح • وبمقدار دقة التوفيق فى جعل العمل الفنى يتخذ الشكل الفنى ، ويكتسب صفة العمومية ، فانه لن يزيد عن سطح ، ان فكرة الاضطهاد الشبقى والسادى للأطفال فى روايات دوستويفسكى لها أهمية واضحة وتعميمية • وقد تعززت بفضل تقليد أدبى يستطاع الرجوع فى تأثيره على دوستويفسكى الى مقدار كبير من الوثائق •

واعتبر دوستويفسكى تعذيب الأطفال ، وبخاصة افسادهم جنسيا رمزا للشر فى فعل مرذول لا يمكن الدفاع عنه ويتعذر اصلاحه • ورآه تجسيما للخطيئة التى لا تغتفر • وقد ينسب اليها بعض النقاد صفة الكلية المشخصة • فعندما تعذب أو تعتدى على طفل فانك تدنس صورة الله الكامنة داخل الانسان ، والتى تمثل ألمع جزء منه ، بل والأبشع من ذلك هو التشكيك فى امكان وجود الله ، أو اذا عبرنا عن ذلك بطريقة أشد صرامة قلنا امكان احتفاظ الله ببعض الاحساس بقرابته من خلائقه • وقد أوضح ايفان كارامازوف ذلك فى صورة كاملة :

« هل يمكنك أن تفهم لماذا تضرب أية مخلوقة صغيرة – لا تكاد تفهم ما الذى اقترف فى حقها – على قلبها المتوجع الصغير بقبضتها الرقيقة فى الظلام والبرد ، وتبكى بدموع بريئة لا تعرف الحقد متضرعة الى الله العزيز العطوف لحمايتها ؟ ••• ولن أتحدث عن معاناة

الأشخاص كاملى النمو · فلقد اكلوا التفاحة ، لعنة الله عليهم ، وليأخذهم الشيطان جميعا ! · أما أولئك الصغار فما الذى ستفعله جهنم بهم ، بعد أن تعذبوا بالفعل ؟ » ·

والمذهب القائل بأن الانسان قد سقط من رعاية النعمة من أثر ما حدث له فى فترة البلوغ من المعتقدات اللاهوتية العجيبة · غير أن مايعنيه دوستويفسكى واضح صريح · وليس بمقدورنا أن نستجيب له بكفاية عن طريق تصيد الأفكار الشخصية المتسلطة التى قد تكون متشابكة هى وجذور هذا المذهب · فالمسألة الجديرة بالبحث هنا ، كما هو الحال فى أورستيا وفى « العواصف » و « الموسيقى » فى آخر مسرحيات شكسبير وفى الجنة المفقودة لميلتون ، وما جاء على نحو مختلف فى آنا كارينا هى مشكلة الثيوديقا (دور الشر فى حياة البشر) ولقد طرح وعدا باضطلاع الله بدور الثأر من الشر · ويبحث دوستويفسكى متسائلا : « وهل سيكون لمثل هذا الانتقام أى معنى ، أو يعد منصفا بعد تعرض هؤلاء الأطفال للتعذيب بالفعل » · ونحن نحط من تحديه وما تضمنه من رعب شديد وتعاطف بأن ننسبه الى محاولة لاواعية للتكفير عن نفسه ·

وكما سبق أن ذكرت ، فان الجرائم ضد الأطفال هى المقابل الفعلى والرمزى لقتل الآباء · ورأى دوستويفسكى فى هذا الازدواج صورة لصراع الآباء والأبناء فى روسيا ستينيات القرن التاسع عشر · واستعان شكسبير بوسيلة مماثلة فى الجزء الثالث من هنرى السادس لتصوير الحرب الضروس الشاملة للوردتين ·

ولم يكن دوستويفسكى عندما يختار موتيفات القسوة الشبقية لموضعة رؤياه الفلسفية والأخلاقية يستسلم لأى نوازع ذاتية أو شاذة · اذ كان يمارس عمله فى صميم الأحداث المعاصرة · وفى واقع الأمر ففى الوقت الذى بدأ دوستويفسكى ينشر فيه رواياته وحكاياته كان اضطهاد الأطفال وغواية النساء بالاعتماد على الاغراء أو الابتزاز من الأمور الشائعة فى الرواية الأوربية · ففى بداية انتشار النزعة القوطية فى حكاية « أسرار أدولفو » (*) ، نصادف امرأة شابة جميلة وفاضلة تعذب وتسجن فى قبو · وحدث تبدل للاطار القوطى ، فتحول القبو الى قصور منعزلة ، كما رأينا فى ميلودرامات الأختين برونتى ، وشقق سحرية ، كالتى ظهرت فى احدى روايات بلزاك (**) · وشاعت بالمثل

(*) The Mysteries of Udolpho.
(**) Duchesse de Langeais.

حكاية الطفل الكسيح واليتيم المفلس وغير ذلك (*) . فهذه الروايات هي أبناء عموم روايات دوستويفسكى التى تعيش على بعد . وقبل دوستويفسكى بأمد طويل ، استغل محترفو التوتر والشجى احدى الحقائق السيكولوجية عن قدرة العاهرات والعجزة على الغواية للفسق . واذا بحثنا عن كيف تحقق هذا الاستبصار على نحو يمكن أن يقارن بدوستويفسكى فى ناحية المجال التراجيدى ، يكفينا فقط أن ننظر الى بعض لوحات الجرافيك واللوحات المتأخرة لجويا .

وعذارى دوستويفسكى المضطهدات من أمثال فارفارا وكاترينا ودينا وكاتيا ماهن الا تنويعات كثيرا ما اتسمت بنضارتها وحدة تأثيرها على لحن كثير التردد . اذ تعكس تلى فى « المهان والمجروح » بكل وضوح النموذج الذى تأثرت به عند ديكنز ، وعندما أقدم راسكولنيكوف على حماية سونيا (فى الجريمة والعقاب) وعندما أنقذ الأمير رودولف المرأة السليطة اللسان (**) (فى أسرار باريس) ، فانهما اتبعا أحبوكة روائية ساعد انتشارها فى شتى الانحاء على شىء أشبه بالطقوس المقدسة ، وحتى عندما اتسمت غايته بأشد التعقيد والتطرف فانه تمسك بالمواقف الدعامية للميلودراما المعاصرة ، فرأينا العواجيز الفسقة يغازلون الفتيات الضريرات ، وكيف يفسد التبذل الأبناء والأبطال المسكونين بالشياطين والساقطات صاحبات القلوب الرهيفة . وهذه هى القائمة التقليدية لريبرتوار الميلودراما ، وتحولت بسحر العبقرية الى أبطال الاخوة كارامازوف . وما على أولئك الذين يصرون على القول بأن اعترافات سيفدريجالوف وستافروجين غير مسبوقة فى الأدب ، وأنها قد تفرعت من الروح المجردة لدوستويفسكى الا أن يقرءوا رواية بلزاك الشهيرة (***) والتى عرض فيها (على بلاطة) موضوعا يدور حول اشتهاء رجل مسن لبنت فى الثانية عشرة من عمرها .

ولابد أن نترك لنفس الدراية بالتقاليد مساعدتنا على فهم أبطال دوستويفسكى ، أى أولئك الملائكة المغلوبين على أمرهم الذين تتناوب لديهم ذكريات الخلاص هى والحقد الجهنمى ، فمن بين أسلافها « ابليس » عند الشاعر الانجليزى جون ملتون والعشاق المحمومون فى الرواية القوطية ، والبالاد الرومانتيكى و « الشخصيات القوية » عند بلزاك مثل راستينا ومارسان ، وشخصية أونيجين عند بوشكين

(*) مثل mendiante rousse لبودلير و Tiny Tim Christmas Carol.

(**) La Goyaleuse.

(***) La Rabouielleure. (١٨٤٢) وتعنى خميرة المكننة :

ونجورين عند ليرمونتوف ، ومما يثير الاهتمام أن دوستويفسكى بالـذات قد اعتبر الأمير أندرو فى الحـرب والسلام لتولستوى ، من أبطـال نمط « أبطال الظلمات » فى الأساطير الرومانتكية ٠

وتبدو الاسكتشات الأولى لشخصية سفيدرجايلوف كأنها محاكاة لبايرون أو فيكتـور هيجـو ٠

ملاحظة : كان سفيدرجايلوف على وعى ببعض الفظـائع الخفية التى لم يشأ أن يكشفها لأى انسان ، ولكنها تكشفت من خلال أعماله ، فقد اتخذت مظهر التشنجات الوحشية التى تدفعه الى تمزيق نفسـه والى القتل دون أن يشعر بأى انفعال ، انه وحش خطير أشبه بالنمور ! ٠

ويمثل فالكوفسكى فى رواية المهان والمجرح اتجاها معمقا للنزعة القوطية ٠ فنحن نتمثل فى شخصيته الصدام بين الوحشية واحتقـار الذات الذى درمزه بايرون فى مانفـريد وقـدمه أوجين سـو فى اليهـودى التائه :

« لقد كنت من أنصار الخدمة الاجتماعية ٠ بلى ! وكدت أقترب من جلد أحد الفلاحين حتى أشرف على الموت ، حسب رواية زوجته ٠٠ ولقد أقدمت على هذه الفعلة فى مرحلتى الرومانتكية » ٠

« بل وأنا مولع بالرذيلة الخفية التى تدور فى السر شريطة أن تتصف بالغرابة والأصالة ، وربما أيضا بقليـل من الفحش للحيلولة دون اثارة الملل ٠٠ ها ها ! » ٠

وكثيرا ما تنقلب الخسة القوطية الى ضحك وحشى ٠

ففى احدى المذكرات الموجزة لتوماس لوفيل (*) ، نصادف صيغة مناسبة تماما لتشخيص حالة سيدريجايلوف وفالكونسكى وستافروجين وايفان كارامازوف ٠

« فلابد أن تتصف كلماتهم بالقتامة الشديدة وبالكشف عن الغدر مع التظاهر من حين لآخر بالاخلاص المشوب ببعض التوابل الحريفة من النفجر بالتهكم والسخرية الآثمة والعبارات الفظة » ٠

وتكشف شخصية روجوجين (فى رواية الأبله) عن شدة التأثر ببايرون ، فهو شاب أسمر البشرة سوداوى يضحى بجميع خيراتـه

(★) (Thomas Lovell) Beddoes. وهو من البيورتان أصحاب المزاج القوطى ٠

الدنيوية فى سبيل مشاعره عنـد انطلاقها ، فنراه يقتـل ما يحب أو يبغض فى لحظات افتتانه ، وتتصف عيناه بمغناطسيتهمـا وتعبيرهمـا عن القضية ، وقد لازمت هذه الصفة مويشكن ابان جـولاته داخل سـان بطرسبورج • وهذه صفة تمثل الحالة التى شاعت فى النزعة القـوطية • حتى قبل كولريدج ، عندما أصبحت العينـان المتوهجتان لرجل البحـرية القـديم من العـلامات التقليـدية لقـابيل عند الرومانتيكيين (والاشـارة بالطبـع الى مؤلف شهير لكولريدج) •

ولكن بلا جدال فاننا نلمس عنـد سـتافروجين المـادة التقليدية بعد معالجتها بقـدر اكبـر من البراعة • فلقـد تماثل هو وجميع أبناء عشيرته فى سبق الشائعات التى انتشرت عنه وربطت بينـه وبين الجـرائم التى لم يكشف النقاب عن مرتكبها • وهنا يستعمل دوستويفسكى موتيفا غريبـا للغـاية ; وان كان منتشرا ، فهنـاك تلميح بأن ستافروجين كـان ينتمى فى بعض الأحيان الى جمعية سرية مؤلفة من ١٣ رجلا كـانوا يشتركون فى العربدة الشيطانية ، وعاودت الظهور مثـل هـذه الجمعيات التى تتألف عادة من ١٢ أو ١٣ فردا فى أعمال دوستويفسكى ، فمثلا رأينا اليوشا فى المهان والمجرح يشير متحمسا الى جماعة مؤلفة من « حوالى ١٢ عضوا تلتقى للتحدث فى مسائل اليوم » ولعل الفكرة قد استهوت المؤلف الروائى لما فيها من تلميحات رمزية دينية الى المسيح والرسل ولاتصالها بالتقاليد الطائفية أو الحركة الانشقاقية الروسـية • ولكن مرة أخرى يجب ألا ينسينا تناول دوستويفسكى للفكرة خلفيتهـا الأدبية • فعالم الرواية القوطية حافل بحـكايات الكهـوف الشـيطانية والجمعيات السحرية التى تمارس السحر الأسود ، وتسيطر على المسائل السياسية والشخصية (*) • وخصـص بلزاك ثلاث روايات ميلودرامية للتحدث عن مثل هذه الجماعـات التى كانت تلتقى فى السر لتبادل العون (**) ، وتعـد من علامات الطـريق الدالة على تغلغـل الحساسية القوطية فى نسيج الرواية فى أسمى صورها ، ولو أريد الحصول على منظور مباين ويتصف بكلاسيكيته بالضرورة ، فما علينـا الا أن نتـذاكر المعالجة السافرة للحركة الماسونية فى الحرب والسلام •

وعلى الرغم من أن دوستويفسكى لم يقر العنوان الا مرة واحدة ، عندما انتهى من تدوين نص الرواية ، الا أن المسودات تبين بوضوح أنه تصور ستافروجين فى صورة « أمير » • واللمسات الاضافية وروافد

(*) و Kaetchen von Heilbrom لكلايست مثل شهير لذلك •

(**) جمعت هذه الروايات الثلاث تحت عنوان Histoire des Treize

الرواية فائقة الحــدة ، فالثنائي المؤلف من شخصية مويشكن وروجوجين كان أميرا · وأنعمت جروشـــنكا بنفس اللقب على اليـوشا كارامازوف· فلقـد تصـور دوستويفسكى مصـطلح الأمير مشـبعا بالقيـــم الطقوسية والشاعرية ذات الطابع الخاص ، أو ربما تـــدل على الانتماء لتنظيم خاص · وفى جميع الشخصيات الثلاث هناك جوانب كامنة من المسيح الميسيانى ، اذ كان ستافروجين ، كما سأحاول أن أبين فى الفصل الأخير ممثلا للنعمة الالهية وللعنة الالهية معا · فلقد تراءى لماريا فى بعض المواقف الأمير المخلص والفـارس الأشـبه بالفالكون ، غيـر أن تصـور ستافروجين فى هذا المستوى يجب أن لا يحـول بيننا وبين ادراك وجـود بعض الاستعارات من شخصية ستيفورث فى دافيـد كوبرفيلد لديكنـز ، أو من افتراض كون اللقب صدى بعيدا للقب الأمير رودولف (*) (وسوف يتركز عبء حجتى على هـذه النقطة · اذ كان من يدعى كينج ليـر قبل شكسبير) ·

ودوستويفسكى آخر من ينكر قائمة من يدين لهم بالفضل · وجاءت الاشارة الى كتاب سو (**) فى رواية الاخوة كارامازوف كتحية تجمع بين السخرية والاعتراف بالفضل معا ، باعتبارها سلفا بعيدا له ، وان كان لا ينكر وجوده ، فلم يخف دوستويفسكى سر تأثر حرفيته ببلزاك وديكنز وجورج صاند فى أبعد أحوالهم العاطفية والميلودرامية · وأشاد برواية قطاع الطرق لشيللر ، وخصها بمكانة تفـوق المنجـزات الناضـجة للشاعر الألمانى ، لما فيهـــا من اثارة ورعب ، ويقـــال ان كشـــاكيل دوستويفسكى (وبعضها لم ينشر حتى الآن) زاخرة برسوم بالريشة والمداد لأبراج ونوافذ بايبية (***) ، كمـــا عرفنا من ذكـريات زوجته مدى انبهاره بمثل هذه الأفكار الممثلة لذروة الميلودراما كممارسة محـــاكم التفتيش على سبيل المثـال ، وهـذا مجـرد وجـه من وجوه القرابة بين الخيال القوطى لدوستويفسكى وخيـال ادجـــار آلان بو (وقـد سـاعد دوستويسكى على تعريف جماهير روسيا به) ·

ولقد وجد دوما من اعترفوا بالخاصية المتفردة والمعاصرة لرؤيا دوستويفسكى ، كما وجـد أيضا من أسفوا لها · ولقـد شجب جـوزيف كونراد فى رسالته الى ادوارد جارنيت هذه الصورة برمتهـا للتجربـة « وشبهها بوحوش وكائنات غريبة فى معرض للوحوش ، أو بأرواح صبت عليها اللعنة وهى تحطم نفسها اربا » وأبلـــغ هنرى جيمس الكاتب

(*) فى Les Mystere de Paris لاوجين سو ·

(**) اشير اليه باسم : Mysteries of Udolpho :

(***) Casements.

ستفنسون (صاحب الدكتور جيكل والمستر هايد) بأنه اكتشف عجزه عن اتمام قراءة : « الجريمة والعقاب »، واعترض ستفنسون على هذه الرؤى بالقول : « لقد الفيت نفسى ، وكأننى أنا الذى اقتربت من لقاء حتفى بعد قراءة رواية دوستويفسكى » • أما كراهية لورنس لدوستويفسكى فمعروفة • اذ كان يكره ما فى روايته من صوت مرتفع وشخصيات أشبه بجرذان محبوسة فى مكان محصور •

وسعى آخرون للاقلال من مدى امكان الربط بين عبقرية دوستويفسكى وبين التقاليد القوطية • ويذكرنا ذلك بتعقيب الراوى عند بروست (*) :

« ان الاسهام المتفرد لدوستويفسكى هو الجمال المستحدث والمرعب الذى كان بمقدوره اضفاؤه على أى بيت عند عرضه ، والجمال المستحدث والمتناقض الذى قدمه فى مظهر المرأة • ويشير النقاد الى أوجه القرابة بين دوستويفسكى وجوجول أو بين دوستويفسكى وبول دى كوك ، غير أن مثل هذه الروابط لا تثير الاهتمام باعتبارها خارجة عن نطاق هذا الجمال الخفى » •

وتمثل هذه الروابط التقاليد التى تعتقدها الكافة ، وأيضا استجابات النظرة الى العالم القوطى والميلودرامى • ويقصد بروست « بالجمال الخفى » ما يجريه دوستويفسكى من اعادة تشكيل للواقع من خلال الاحساس المأسوى بالحياة • واعترف بأنه ليس بالاستطاعة ادراك احدى الرؤيتين (الرؤية الدوستويفسكية) بدون الرؤية الواقعية الأخرى •

ولقد تركزت مشكلة دوستويفسكى على ما يأتى : الاحاطة بحقائق الأوضاع الانسانية ، وتقديمها فى صورة مشخصة فى سلسلة من الأزمات المتطرفة والمحددة ، وترجمة التجربة الى صيغة الدراما التراجيدية ، أى الصيغة الوحيدة التى اعتبرها دوستويفسكى قابلة للتحقق • ومع هذا فيتعين أن يظل كل ذلك ضمن الاطار المألوف لحياة المدن الحديثة • ونظرا لعجزه عن الاعتماد على توافر العادات والقدرة على التمييز ، أى القدرات المناسبة للتراجيديا ، وهى العادات التى كانت منتشرة بقدر كاف وتقليدية ، واعتمد عليها كتاب الدراما الاليزابثية ، على سبيل المثال ، ونظرا لعجزه عن تقديم معانيه فى الاطار التاريخى والأسطورى الذى تيسر فيما سبق للشعراء التراجيديين لذا اضطر دوستويفسكى

(*) فى La prisoniere.

الى الاستعانة بالأعراف القائمة للميلودراما • ولا يخفى وجود تعارض بين الميلودراما والتراجيديا • اذ تتطلب جذورها أربعة فصول من التراجيديا الظاهرة المتبوعة بفصل خامس يدور حول الانقاذ والخلاص• ولقد كان هذا العامل الاضطرارى سببا فى ارغام دوستويفسكى فى عملين من آياته : الجريمة والعقاب والاخوة كارامازوف الى انهاء الأحداث بأرجحتها من أسفل الى عل ، كما جرت العادة فى النهايات السعيدة المعروفة عن الميلودراما • أما رواية الأبله ورواية الممسوس فقد انتهينا نهاية معاكسة ، واقتربنا من أعراف الكآبة والصدق والسكينة التى يهتدى اليها بعد شعور باليأس ،وهى الملامح التى نصادفها فى عالم التراجيديا •

وعليك أن تذكر بعض الحكايات والأحداث والمواجهات التى نقل دوستويفسكى من خلالها نظراته التراجيدية كملاحقة روجوجين أو مطاردته للأمير واقترابه من قتله ، ولقاء ستافروجين بفيدكا عند الكوبرى الذى انهار بعد تعرضه للعاصفة ، والمحاورات بين ايفان كارامازوف والشيطان ، اذ تنضوى كل منها — تبعا لخصائصها — خارج الأبعاد الدنيوية أو العقلانية • ولكن فحواها جميعا يمكن للقارىء أن يستوعبه بفضل ما غرس فى استجابته من حساسية وتقبل لتأثير الكتاب الروائيين والميلودراميين أتباع النظرة القوطية ، فبمقدور القارىء الذى ينتقل من البيت الكئيب لديكنز أو مرتفعات وذرنج لبرونتى الى الجريمة والعقاب أن يشعر بالألفة المبدئية التى بدونها يتعذر تحقيق الاستهواء الضرورى بين المؤلف والقارىء •

خلاصة القول ، لقد قبل دوستويفسكى وصية الناقد الروسى بلينسكى بأن الواجب المميز للرواية الروسية يحتم عليها الالتزام بالواقعية وتصوير المآزق الاجتماعية والفلسفية فى الحياة الروسية ، غير أن دوستويفسكى أصر على اعتبار واقعيته جد مختلفة عن واقعية جونشاروف وتورجينيف وتولستوى ، لأنه تصور جونشاروف وتورجنييف مجرد مصورين للنواحى المظهرية والنمطية ، فلم تستطع رؤياهما النفاذ فى صميم الأعماق الفوضوية ، وان كانت ذات قيمة جوهرية فى التجربة المعاصرة • أما الوقائع التى قدمها تولستوى فقد تركت عند دوستويفسكى تأثيرا مشابها لتأثير الآثار العتيقة التى لا تمت بأية صلة الى روح العصر ، وأوصابه • ووصف دوستويفسكى بنفسه واقعيته فى مسودات رواية الأبله ، بأنها تراجيدية فانتازية • فهى تسعى لاعطاء صورة شاملة وصادقة عن طريق التركيز على نواة الأزمة الروسية فى لقطات من الدراما والاسهامات الممثلة للحدود القصوى • وترجمت التقنيات

التى حقق من خلالها هذا التركيز التراث الأدبى الناصل اللـــون أو المتسخ ، فى صورة بالغة الأهمية ، ولكنه وفق من خلال الاستعمالات التى استطاعت عبقريته تســخير القوطية والميلودراما لتحقيقهــا الى الــرد بالايجاب على السؤال الذى أثاره كل من جوته وهيجل : هل يستطاع فى العصر التالى لفولتير ابداع أو تقديم رؤيا تراجيدية للتجربة ؟ وهل بالمقدور لروح التراجيديا أن يتردد لها صدى فى عالم فقد فيه الســوق وأروقة المعابد وجدران القــلاع فى الدراما اليونانية ودراما عصر النهضة فاعليتهــا ؟ ٠

فمنذ عهد الزينور (*) والفضاءات المتذبذبة وسط الصروح المرمرية التى مثلت فيها شخوص راسين مصائرها الوقورة ، لم يظهر أى شىء اقترب من روح الدراما التراجيدية وساحتها مثلما فعلت المدينــة ، عندما قدمها دوستويفسكى ، ولقد كتب الشاعر الألمانى رلكه (**) :

« ان المدينة تحاربنى وتتآمر على حياتى ، انها أشبه بامتحان فشـــلت فى اجتيـــازه ٠ فأنا أسمع من خلال صمتى صرخات المدينــة والصرخات التى لا تنتهى وهى تتصاعد ٠٠ نعم ان فظاعة المدينة تطاردنى الى غرفتى الموحشـــة ٠٠٠٠ » ٠

ولقد سبق أن سمعنا عن فظاعة المدينة « وصرخاتها » من خــلال فن بلزاك وديكنز وهوفمان وجوجول (ولعل هذا يذكرنا باللوحة الشهيرة لادفارد مونش ، واعترف دوستويفسكى بدينه لهــم عنــدما لاحظ فى بداية « المهان والمجرح » بأنه « تمثـل اطــــار الرواية وتجسمت أمام ناظره فى احــدى الصفحات التى كتبها هوفمان ، ووضــــع رسومها جافارنى »، ولكنـــه أضـــفى على « هـــذه الصرخات المنبعثـــة من المدينـــة » لمسات أحاطتهـــا بالهيبــــة والجـــلال ، اذ اكتسـبت المدينة على يديه طابعا مأســاويا وأكثر من ميلودراميا فحسب ، ويتجـلى الاختـــلاف اذا عقدنا مقارنة بين « البيت الكئيب » أو الأوقات العصيبة لديكنز وبين التأثير الذى أحدثه ريلكه وكافكا ـ وكان الاثنان صراحة من أتباع الـــروح الدوستويفسكية ٠

وليس بمقدورنا فصل « الجانب التراجيـــدى » من « الجـــانب الفانتازى » فى روايات دوستويفسكى ٠ وليس من شك أن طقـــوس

(*) Elsinore احدى القاعات التى دارت فيها أحداث مسرحية هاملت ٠

(**) فى : Malte Laurids Brigge

التراجيديا قد عرضت على نحو يسمو فوق مستوى تسطيح التجربة اعتمادا على الفانتازيا · وهناك لحظات نستطيع أن ندرك من خلالها كيف تغلغل « الأجون » التراجيدي وأسفر فى نهاية الأمر عن التحول الى ايماءات ميلودرامية ، ولكن حتى اذا حدث تحول للايماءات الدرامية، فانها تستمر في القيام بدورها كوسيط أساسى عند دوستويفسكى لا يقل عن دور الأساطير الراسخة عند أقطاب الدراما اليونانيين ، أو فى الأوبرا الجادة عند موتسارت فى بواكير حياته ·

وتصور حادثة موت كيريلوف فى رواية الممسوس فى تفصيل كامل كيف حققت الفانتازيا القوطية وآليات الفزع تأثيرا مأسويا ·· ولقد استندت على افتراضات مسبقة من الميلودراما الصارخة · اذ كان بيوتر مطالبا بمراعاة اقدام كيريلوف على الانتحار بعد توقيعه صكا بدينه بقتل شاتوف · غير أن المهندس الذى كان يتأرجح بين شخصية الميتافزيقى والازدواج الفج قد لا يجتاز مثل هذه التجربة فالاثنان (مفستو والشاك فاوست) مسلحان ، واتسم بيوتر بقدر كبير من الدهاء ساعده على ادراك أنه اذا تمادى فى نخس كيريلوف، فان صفقتهما الشيطانية ستتداعى · وبعد محاورة عاطفية ، يستسلم كيريلوف لاغراء اليأس ، ويتناول مسدسه ، ويندفع نحو الغرفة الأخرى ويغلق الباب · أما ما يعقب ذلك فيمكن مقارنته مقارنة دقيقة ــ بالمعنى الصحيح لتقنية الأدب ــ بلحظات الذروة فى روائع أخرى (*) · فبعد عشر دقائق من التوقع المشحون بالعذاب ، يمسك بيوتر شمعة ذابلة :

« ولم يسمع أى صوت · وبغتة فتح الباب ورفع الشمعة وانطلقت صرخة من شىء ما · واندفعت نحوه · وأقفل الباب بكل قوته ، وضغط بجسمه عليه · غير أن كل شىء بدا وكأنه قد انتهى ، وعاد الهدوء الأشبه بهدوء القبور مرة أخرى » ·

ولقد توقع بيوتر اقدام كيريلوف على اطلاق الرصاصة بأسلوب الميتافزيقى المانع ، وفتح الباب على مصراعيه وهو ممسك بالمسدس ، ورأى مشهدا مريعا يواجهه ، انه منظر كيريلوف وهو مستند الى الحائط بلا حراك ، وفى وجهه اصفرار غير طبيعى · وتاق بيوتر ــ وهو يشعر بغضب أعمى بصيرته ــ الى التفرس فى وجه الرجل للتأكد من أنه مازال على قيد الحياة :

(*) مثل The House of Usher وبالوت المحموم فى رائعة بلزاك Peau de chagrin.

« ثم حدث شيء بشع لم يستطع بيوتر استيبانوفتش على الاطلاق استحضار أي انطباع عنه فيما بعد · فما كاد يلمس كيريلوف حتى انحنى جسمه بسرعة · وبعد أن تلقى ضربة فوق رأسه سقطت الشمعة من يده ، وسقط الشمعدان محدثا صوتا عند اصطدامه بالأرض، وانطفأت الشمعة · وفي ذات اللحظة ، شعر بألم شديد في الاصبع الصغيرة من يده اليسرى ، وصاح وكان كل ما استطاع تذكره هو أنه كان في شبه غيبوبة ، وضرب رأس كيريلوف بأقصى قوته · وكان عدد هذه الضربات الموجهة لرأس كيريلوف ثلاث انحنى بعدها وقرض اصبعه ، وفي نهاية الأمر ، انتزع اصبعه من بين أسنان كيريلوف ، واندفع قدما للخروج من البيت متلمسا طريقه في الظلام ، ولاحقته صيحات مريعة من الغرفة :

« الى الأمام ! الى الأمام ! الى الأمام ! » وسمعها تتردد عشر مرات « ولكنه استمر يجري · وكان يجري في الردهة عندما استمع فجأة الى طلقة نارية عالية » ·

وموتيف « العض » من الموتيفات الغريبة · ومن المحتمل أن يكون متأثرا برواية دافيد كوبرفيلد لديكنز · ولقد التقينا به في الاسكتشات الأولى لشخصية رازوميهين في رواية الجريمة والعقاب · وظهر ثلاث مرات في رواية الممسوس ، فرأينا ستافروجين يعض أذن الحاكم ، وذكر لنا أن هناك ضابطا صغيرا عقر رئيسه ، ورأينا كيريلوف يعض بيوتر والمثال الأخير من الأمثلة الشاذة المريعة · فلقد تجرد المهندس – على ما يبدو – من الوعي الانساني ، وتجمد دور عقله ، وتسلطت عليه فكرة تحطيم النفس ، وسيطر عليه الموت في شكل حيوان يزأر ويستعمل أسنانه · وعندما يتفجر صوت الانسان ، فانه يتخذ شكل صيحة واحدة تتكرر عشر مرات ، وتعد صيحة كيريلوف المخبولة مناظرة بطريقة مباشرة لصيحة الملك لير التي كرر فيها كلمة « أبدا ! » خمس مرات وفي حالة « لير » رأينا روح الانسان ترفض القضاء عليها وتتشبث بكلمة واحدة ، وكأن هذه الكلمة الواحدة هي بوابة الحياة · وفي الحالة الأخرى ، قدمت الكلمة كأنها تحيط بالظلمات · فلقد قتل كيريلوف نفسه ، وهو في حالة يأس واذلال لأنه لم يستطع قتل نفسه حتى يثبت تمتعه بالحرية ، وتثيرنا الصيحتان على السواء على نحو لا يوصف بالرغم من ظهورهما في ظروف تتسم بإيهامها كلية ·

ويزحف بيوتر عائدا من حيث أتى ، ويعثر على « بقع من الدم ومخ على الأرض » ان منظر الشمعة الذائبة والمهندس المحتضر الذى

نشاهده هنا يتماثل كمشهد ميلودرامى هو وظهور فاجن فى النافـــذة أو المشهد المريع للتعذيب فى رواية نوسترومو لكونراد ، غيـر أن الأعراف لا تضعف الهدف التراجيدى أو تحرفه عن غايته ، ولكنها تخـدمه . وتؤكد الحادثة التفرقة التى أقامها أرسطو فى كتاب البويتيقا : « ان من يلجأون الى وسائل غريبة مذهلة لا لخلق احساس بالفظاعة ، وانمـا يكتفون باظهار الوحشية يعدون غرباء عن غاية التراجيديا » والرواية عند دوستويفسكى هى « رواية رعب » ، ولكنها تفسر المصطلح عـلى غرار تعريف جيمس جويس له (*) :

« الرعب هـو الشعور الذى يشل العقـل فى حضرة أى شىء يتصف بخطورته واستمراره فى المعاناة الانسانية ، ويربطه بالسبب المجهول » .

ويفرق طابع الواقعية التراجيدية الفانتازية ، وما تتضـــمنه من عناصر قوطية بين تصور دوستويفسكى لفن الرواية تفـــرقة لا تقبـــل التوفيق ، عن طابع فن الرواية عنـد تولستوى . ولقد احتوت كتـــابات تولستوى — خصوصا فى حكاياته الأخيرة — عناصر من الشيطانيات والتسلطات التى دفعت بالرواية الى حافة الميلودراما . ففى مقطوعة نشرت بعـد وفاته تحت عنوان مذكرات مجنـون « نصـادف آثار الرعب الخالص » :

« لقد كانت الحياة تنطلق من الموت والموت ينطلق من الحياة . وتحاول قوة غير معروفة تمزيق روحى اربا ، ولكنهـــا عجـــزت عن تمزيقها . ومرة أخرى خرجت الى الردهة للنظر الى الرجلين النائمين . وحاولت التوجه للنوم مرة أخرى ، ولكن الرعب لم يفارقنى ، فكـــان يتلون بلون أحمـر حينا ، ويتخـــذ فى حين آخـر شكل المربع واللـون الأبيض » .

غير أن هذه اللهجة وتلميحها الى كيف ستتحول النزعة القوطية فيما بعد الى السيريالية كانت نادرة عند تولستوى . واذا نظرنا الى أعماله فى جملتها ، فسنرى أن جو رواياته مشحون بالاحساس بالروح السوية والصحة ، ومشبع بنور واضـح قـوى . ومع مراعاة الاختلاف الجلى فان منظور تولستوى يتشابه هو والمنظـــور الذى قصـده لورنس عندما ذكر (**) « ان دورة الخليقة ما زالت تدور فى السنة الميـلادية » ، واذا تجاوزنا عن رواية « صوناته كرويتزر » و «الأب سرجيوس »

(★) فى رواية A Portrait of an Artist .

(★★) فى كتاب . The Rainbow.

فسيكون بوسعنا القـول بأن تولسـتوى قد عمـد الى تجنب موتيفات الشر والانحراف التى كانت من مقومات الروح القوطية · وأحيانا فعل ذلك على حساب خصوبة العمل الأدبى ، كما يبين فى حالة رواية الحـرب والسلام · ففى المسودات الباكرة ، هناك اشارات قوية تلمح الى وجود صلة سفاح قربى بين أناطول وهيلين كوراجين ، ولكن تولستوى عندما توغل فى تأليف روايته ، محا كل آثار لهـذه الفكرة ، ولـم تبـق منهـا فى الصورة الأخيرة للرواية سوى تلميحات واهنة بعيدة ، وعندما أعـاد بيير التفكير فى زواجه المدمر تذكر كيف : « اعتاد أناطول الحضور لاستدانة نقـود منها ، واعتـاد تقبيل كتفيها · ولم تكن تعطيه نقـودا ولكنها كانت تسمح له بتقبيلها » ·

وترجع الروح الباستورالية عند تولستوى الى ارتباطها ارتباطا بينا برفضه للميلودراما المعاصرة · اذ كان بيير لا يشعر بجمال موسكو الا عندما يكسوها الجليد ، أو عندما تتحول الى أطلال ! وعندما وصل ليفن الى موسكو هرع الى ذلك الجزء من المدينة (البحيرة المتجمدة) التى كانت قريبة من منظر الريف ، وكان تولستوى يعى تماما شقاء الحياة فى المدينة وظلمتها ، وأمضى ساعات طويلة فى أعماق الدساكر والعنابر الخيرية ، ولكنه لم يربط هذه الدراية بمادة فنه ــ خصوصـا عندما كان هذا الفن فى حالة ازدهار · أما هل كانت صيغة الملحمـة مرتبطة برباط لا مفر منـه بالخلفية الباستورالية فمسـألة شديدة التعقيد، كما نوهت من قبل ، ولكن هنـاك عددا من النقاد من أمثـال فيليب راف جادلوا فى هذه الناحية ، وذكروا ان الاختـلاف بين فن تولستوى وفـن دوستويفسكى ، يعنى الاختلاف فى التقنية وتصور العالم ، بالمقـدور حسمه · وأخيرا ننتقل الى التباين السرمدى بين المدينة والريف ·

٧

من بين كل المخلوقات التى تقطن ما سماه الأستاذ بوجيولى « عالم مونادات الآجر والكلس (٦) » ، فان أشهرها هو انسـان القاع أو العـالم السفلى · ولقد سبق أن بحث دوره الرمزى وأهمية مظاهره المختلفة فى

---

(٦) (The Kafka) Kafka and Dostoyevski — R. Poggioli problem (نيويورك ١٩٤٦) ·

عدة كتب نقدية (*) • واعتبر دوستويفسكى هذا الانسان أبعد خلائقه تأثيرا وصرح فى مسودات كتاب « الشاب الخام » :

« انفرد بكونى الوحيد الذى استحضر الصور المأسوية لانسان العالم السفلى ، ومأساة معاناته ومعاقبته لذاته وتطلعاته نحو المثل العليا، وعجزه عن بلوغها • أنا الوحيد الذى استحضر البصيرة الصافية التى تتوافر لهذه الكائنات التعسة بقدرية أحوالهم • انها قدرية من العبث الاقدام على أى رد فعل ضدها » •

وفى دراما المدينة ، يجمع انسان العالم السفلى بين من يتعرض للاذلال ، وبين أحد أفراد الكورس الذين يكشفون بتعقيباتهم الساخرة مدى نفاق الأعراف السائدة ، واذا نحن أحكمنا وثاقه ووضعناه فى برميل من المتفجرات (الأموناد) ، فان همساته المخنوقة ستكون سببا فى انهيار البيت رأسا على عقب ، ان انسان القاع يملك الذكاء بلا قوة ، والرغبة بغير الوسائل التى تساعده على تحقيق هذه الرغبة • ولقد علمته الثورة الصناعية كيف يقرأ ومنحته أصغر قدر من الفراغ • ولكن الانتصار المصاحب لرأس المال والبيروقراطية قد تركه بغير معطف • انه يجثم على مكتبه الصغير ، مثلما يفعل بارتلبى فى وول ستريت أو جوزيف ك فى ادارته ، ويصدح فى العبودية القاسية ويحلم بعالم الثراء ويقفل عائدا الى بيته فى المساء ، ويعيش فيما شخصه ماركس بعالم النسيان المرير بين البروليتاريا والبورجوازية الحقة • وروى جوجول ما حل بهذه الشخصية عندما اهتدى فى آخر الأمر الى معطف • وسوف يلازم طيف أكاكى أكاكيفتش باشماسنكين (بطل قصة المعطف لجوجول) ليس فقط الموظفين والحراس الليليين فى سان بطرسبورج ، وانما أيضا مخيلة الروائيين الأوربيين والروس حتى عهد كافكا والبير كامى •

وبالرغم من أهمية النموذج الذى وضعه جوجول وادعاء دوستويفسكى بحق أصالة روايته رسائل من العالم السفلى ، فان جذور هذا الانسان تمتد الى أقدم العصور • فاذا تصورناه كشوكة (**) محتقرة فى جنب الخليقة ، فاننا سنعتبره قديما قدم قابيل • والحق أنه قد ظهر مع سيدنا آدم • فبعد السقطة سقطت شذرة من كل انسان الى العالم السفلى • فبالمقدور التعرف على سحنته ولهجته الساخرة وامتزاج

(*) من أهم أشباهه l'étranger (عند البير كامى) l'homme révoltt der unbehauste Mensch.

(**) Thersistes.

القماءة عنده بالغطرسة كما تمثلت فى الشـــخصية التى ابتكرهـــا دوستويفسكى عند ثرسيتيس (*) لهوميروس وفى طفيليـــات الهـــزليات والكوميديات الرومانية ، وشخصية ديوجين الأسطورية ومحـــاورات لوكان ٠

ولقد ظهر هذا النموذج مرتين عند شكسبير (**) فعندما بالغ تيمون فى الترحيب بصاحبنا أجابه الفيلسوف الفظ :

لا

انك لن ترحب بى

لقد جئت لأدفعك خارج الباب

وكما فعل الراوى عند دوستويفسكى ، جاء ابيمانتوس بالمثل لكى يشاهد ويثور غضبا لأنه يتناول طعاما « يصد النفس » عند أحد الأغنياء ٠ انه يمتدح الصدق الجارح ، ويزعم أن حقده من دلائل أمانته ٠ أما فيما يتعلق بثرسيتيس فقد رأينا الزوج تروستسكى يتسمى بهذا الاسم فى رواية الزوج الأبدى لدوستويفسكى ، ورجع الى الأبيات الشهيرة من قصيدة شيللر :

بينما كان ماتروقلوس يرقد فى قبره

كان ثرسيتيس يبحر عائدا الى دياره ،

ولكن هل كان دوستويفسكى يعـرف نص شكسبير ؟ ٠ هـذه مسألة غير مؤكدة ، وان كانت غير مستبعدة ، فهنـاك بعض أبيـات لثرسيتوس فى مسرحية شكسبير (**) بالاستطاعة جعلها تتصدر كتاب رسائل من العالم السفلى :

« ما العمل الآن ياثرسيتيوس بعـدم اضاع فى متاهات غضبك ، هل يستطيع الفيل أجاكس تحمله على هذا النحو ؟ لقد ضربنى ، ولته لومـا عنيفا ٠ آه ان الشعور بالرضا لا يقـدر بثمن ! لو أن الأمر اتخـذ شـكلا آخر ، يعنى أن أتولى أنا ضربه ، ويتحول دور التأنيب اليه سأتعلم كيف ، استنجد بالشياطين ، وسأرى ما سيترتب على لعناتى الغاضبة » ٠

ويتماثل انسان العالم السـفلى هو وثرسيتوس فى عدم توقفـه عن الكلام عن نفسـه ٠ فلقد بلغ احساسه بالأغراب أقصى حـد مما جعـله

(*) فى Apemantus و Thersites .
(**) Troilus and Cressida.

يرى الغير حتى فى مرآته ، انه المثل المقابل لنرسيوس (الذى نسب علماء النفس اليه النرجسية أو عشق الذات) • فهو يلعن الخليقة لأنه لا يستطيع أن يصدق أن شيئا قميئا مثله قد شكل فى صورة الاله • ويحسد الأغنياء على ثرائهم وسلطانهم • فليس بمقدور السخرية وحدها اتقاء شر البرد ، ولكنه فى قبوه فى « متاهة الغضب » يخطط للثأر فيستنجد بالشياطين • ويوما ما سيزحف تحت قدميه من يتسيدونه، وأيضا الحوذى الذى قذفه بالأوحال والخدم المتعجرفون الذين أغلقوا الباب فى وجهه ، والنساء اللاتى هزأن من سترته الممزقة ، والملاك الذين نصبوا له كمينا فى الدرج المظلم • هكذا كان حلم راستيناك (عند بلزاك) وجوليان سوريل والفانتازيا البارعة لذلك النفر من صغار الكتبة الجائعين والمدرسين العاطلين الذين يحدقون بأعينهم فى الواجهات الزجاجية الحافلة بكل ما لذ وطاب فى عالم الرواية فى القرن التاسع عشر •

بيد أن انسان العالم السفلى ضرورى لمن يفضلونه ، لأنه يذكرهم فى لحظات « القنزحة » بأن الانسان فان • انه أشبه بالمهرج الذى ينطق بالحقيقة ، والشخصية الموثوق منها الذى يقوض الوهم • وثمة بعض الشبه بينه وبين سانكو بانزا (فى دون كيخوته) أو لوبوريللو (فى دون جوان) الذى يطالب بأجره حتى عندما اقترب من أبواب جهنم.! ، وبفاجنر فى مسرحية فاوست • فعندما يردد كالصدى ما يقوله أسياده، أو يعارضهم أو يتشكك فيهم ، فانه يساعد على تحقيق عملية التعرف على الذات ، وهذه العملية من بين الديناميات الأساسية للتراجيديا • ولقد رأينا كيف حدث ذلك فى دور الأحمق فى الملك لير لشكسبير • ولقد تحول انسان العالم السفلى بفضل أصول اللياقة والاتيكيت الكامنة فى المذهب الكلاسيكى الجديد الى واحد من علية القوم • غير أن مهمته الأساسية بقيت كما هى • فهو يعرى أوجه النفاق فى أعلى مستويات البلاغة ، ويرغم كبار الشخصيات على قول كلمة الحق (وليتك تذكر المربية فى مسرحية فيدرا) • وهكذا استطاع الأصدقاء المؤتمنون عند كورنى وراسين اثبات تقدمهم على النظرة التى كانت ترى الدخلاء أشخاصا منفصلين ورائهم بدلا من ذلك من مقومات الشخوص التى تتألف منها النفس •

وكان هذا الادراك كامنا فى العرض الخارجى للضمير الخير والضمير الخبيث اللذين يتصارعان للسيطرة على روح كل انسان ، أو على روح فاوست فى المسرحيات الأخلاقية الوسيطة • ولقد حدث تلميح لها فى الأحاديث المجازية بين العقل والهوى فى الشعر الغرامى

والفلسفي فى عصر النهضة وعصر الباروك · غير أن القول بأن بداخل الأفراد عدة شخصيات متصارعة ، وأن الجوانب المنحطة والمثيرة للسخرية واللاعقلانية للوعى قد تكون أعظم أصالة من التظاهر بالتماسك والعقل الذى يعرض على العالم الخارجي لم يطرح الا فى القرن الثامن عشر ، آنئذ فقط ، كما كتب برديبف فى دراسته لدوستويفسكى « تفجرت فجوة فى أعماق الانسان ذاته ، ومن ثم تكشف الله والسماء والشيطان والجحيم فى صورة جديدة » ، وكان أول « الشخوص الحديثة » ، كما أشار هيجل هو شخصية ابن أخ رامو فى المحاورة الخيالية للفيلسوف ديدرو ، ولقد كان ، بالاضافة الى ذلك ، السلف المباشر لانسان العالم السفلى ·

لقد جمعت شخصية ابن أخ رامو فى ذات الوقت بين شخصية الموسيقى والمقلداتى والطفيلى والفيلسوف ، اذ كان يتصف بالغطرسة والخنوع والاجتهاد والمثابرة والخمول والخبث والطيبة · كان يصغى لنفسه على نحو مشابه لعازف الفيولينة عندما ينصت لصوت آلته · ومن الناحية الخارجية ، فانه يمثل نمط ونوعية العائشين فى العالم السفلى :

« أنا شخص فقير مقرف أرقد مضعضعا تحت لحافى عندما استعدته فى المساء الى غرفتى العلوية فوق أحد الأسطح ، ولقد زحفت الى أن وصلت الى فراشى المصنوع من القش ، وأعانى علة فى صدرى وضيق فى التنفس · وعندما أتوجع أخرج صوتا لا يكاد يسمع · وعلى نقيض ذلك ، هناك أحد رجال المال ممن يهتز مسكنه عندما يتنفس ويثير استغراب الشارع كله بما ينطلق من جوفه من أصوات » ·

وفى صروح الرمزية تعد غرف الأسطح أقبية مقلوبة ·· والأقبية المقامة فى الدرك الأسفل ، أو اذا شئنا التعبير بلغة تصويرية قلنا ، وعلى حد تعبير دوستويفسكى : « المكان الأحط مباشرة من ألواح الأرضية » ونحن نميل الى تصوير أبناء الطبقة الثالثة على أن لديهم روحا ، واعتدنا فى تعبيراتنا اللغوية على الايحاء بأن قوى الاحتجاج واللامعقولات « تتصاعد من أسفل » ·

ولقد صدقت نبوءة ابن أخ رامو فى تقسيم الوعى الذاتى وأيضا فيما ذكره عن نوع الحقائق القصوى التى موهتها أعراف الأدب الأبكر، أو قمعتها · اذ كان من أوائل كتاب أدب الاعتراف بالمعنى الحديث ، ويحتل مكانة مهمة فى جذور تقليد طويل · ولقد جسم هذا التقليد

صراحة فى كتاب رسائل من العالم السفلى · غير أن دوستويفسكى ذكر أن أسلافه ــ بما فى ذلك روسو ــ كانوا أقل اتصافا بالأمانة · ورسمهم بعضهم مرتدين أثمالا بالية ، ولكن أحدا منهم لم يرسمهم وهم مجردون من كل شيء ، وتمشيا مع ما قاله نيسار فى ملاحظته الشهيرة فلقد أثبتت الرومانتيكية أن لغة الأشراف ليست بالضرورة مساوية لنبالة اللغة ، وذهب أهل العالم السفلى الى ما هو أبعد ، فذكروا أن الأدب الذى يتناول الأفعال وحدها وأحاديث المجالس ــ مجالس الروح والسمر ــ أقرب الى النفاق ، فهناك قدر أكبر من الظلمة داخل الانسان أكثر مما راود الأحلام فى السيكولوجية العقلانية أو سيكولوجية العقلاء ، ومجدوا تدنى الانسان وغوصه فى أعماقه ، وياله من مغامرة كبرى يبدو بالمقارنة بها الواقع الخارجى واه !· وكما قال شاسينيون (*) :

« اننى أفضل نفسى على كل الموجودات · فلقد أمضيت أحلى لحظات حياتى برفقة هذه النفس وحدها · ان هذه (الأنا) المفردة المحاطة بالقبور ، والتى تسجد راكعة للوجود الأعظم ربما كان فيها الكفاية لارضائى وسط أطلال الكون » ·

والصورة الأخيرة تحمل نبوءة بالحدود القصوى التى بمقدور مذهب الانفرادية (**) بلوغها ، وقد استبقت على نحو دقيق ما قاله الراوى عند دوستويفسكى :

« والحق اننى لو منحت حق الاختيار بين العالم المقترب من نهايته والاحتفاظ بحرية ارتشافى للشاى ، فاننى سأقول لكم فليذهب العالم للشيطان مادمت أواصل شرب الشاى » ·

ولكن على الرغم من أن خلفاء دوستويفسكى بالذات قد اهتدوا الى صورة متعددة الجوانب لروح الفرد وقطعوا شوطا طويلا فى فهم اللاشعور ، الا أن شخصية الانسان السفلى مرت بمرحلة وسيطة عجيبة، وكان « الازدواج » فى الأدب القوطى محاولة لاضفاء الوضوح والتشخص على السيكولوجية الجديدة · وتمثل نصف « الازدواج » فى الجوانب المألوفة والعقلانية والاجتماعية للانسان · وجسم النصف الآخر ما هو شيطانى ولا شعورى ومتعارض مع العقل ، ولا يستبعد أن يجنح الى الجريمة · وفى بعض الأحيان ، كما حدث فى حكايات ادجار آلان بو

(*) Chassaignon فى كتاب Catarctes de l'imagination (١٧٩٩) ·

(**) Solipsism.

والفرد دى موسيه وشخصية أهاب فى موبى ديك لميلفل ، وفيدالا ومويشكن وروجوجين (عند دوستويفسكى) دل الازدواج على التآنى فى الوجود القاتل لكيانين مستقلين ، وان كانا متمايزين • وفى أحيان أخرى اختلط الازدواج وكون شخصية واحدة مثل جيكل ـ هايد ، ودوريان جراى (أوسكار وايلد) وبرز دوستويفسكى كواحد من رواد دارسى الفصام (الشيزوفرانيا) ، حتى عندما استعان بصور أقل تعقدا للأسطورة ، كما حدث فى جوليا وكين أو أحاديث ايفان كارامازوف مع الشيطان • أما فى رسائل من العالم السفلى فلقد حل بطريقة حاسمة مشكلة الدرمزة اعتمادا على صوت واحد للفوضى المتعددة الألسن للوعى الانسانى •

ولن أحاول تناول المتضمنات التقنية الفلسفية لهذا الكتاب ، ولو أن دوستويفسكى لم يؤلف كتابا آخر غيره لاستمر اسمه فى سجل الخالدين كأحد الأساتذة الذين صنعوا الفكر الحديث ، وكما هو معروف، تقع « الرسائل » فى جزءين ، اتخذ الجزء الأول أساسا شكل المونولوج عن مفارقات الارادة الحرة والقانون الطبيعى • وناقش راينهارت لاوت(*) الأهمية الابستمولوجية لهذا النص ، وأشار الى أن الكثير من الحجج التى وردت فى الكتاب قد قصد بها دحض نغمة التفاؤل فى المذهب النفعى والتجريبى للفيلسوف الانجليزى بنتام وبكل (المؤرخ الانجليزى) ولقد كرر دوستويفسكى فى مسودات الاخوة كارامازوف مواضع الاختلاف بينه وبين بكل • ويحاجى لاوت الى ما هو أبعد من ذلك ، ويذكر ما فى تفسير الوجوديين للرسائل من أخطاء (كالتى وردت فى كتابات شستوف مثلا) ـ لأنها تجاهلت اللهجة الساخرة لدوستويفسكى، واتجاهه المحافظ الذى عبر به عن آرائه الشخصية •

وهناك أيضا مؤلفات قيمة تتعلق بالجوانب السيكولوجية ونواحى التحليل النفسى فى كتاب رسائل من العالم السفلى • ومن بين جميع مؤلفات دوستويفسكى التى دارت فوق سطح الأرض ليس هناك ما هو أكثر تجاوبا مع هذا الأسلوب ، فى التناول من الرسائل ، وفضلا عن ذلك ، فقد حفلت هذه الرسائل بالحجج واتسمت بقوة الاقناع بفضل تأليفها فى فترة كان المؤلف يعانى فيها من هزات أليمة لمشاعره •

ولكن اذا تغاضينا عن الابهام الملحوظ للرسائل من المنظور الميتافزيقى والسيكلوجى ، فان علينا الا نتناسى الطريقة التى سخر

(*) Reinhard Lauth فى كتاب Die Philosophie Dostojewskis .

دوستويفسكى عن طريقها الحيل والأعراف الأدبية السائدة لخدمة غايته التى كان يهدف اليها · وكانت أحداث مثل «المدفونين بالحياة» والتقوقع فى الكهوف من المعانى الدارجة فى الميلودراما الرومانتكية ، وللعالم السفلى « الكامن فى روح الراوى » مفهوم أدبى وتاريخى خاص، ولا يلزم ان يكون هذا المفهوم متعلقا بدوستويفسكى بالذات ، والحق فلقد قال الروائى فى الملحوظة الاستهلالية التى أوردها فى كتابه انه يصور « شخصية » تخص العصر الحاضر بعينه ، وأن هذه الشخصية تتواءم والوسط الذى نشترك جميعا فى العيش فيه ، فى « روسيا » ، ومن هذه الناحية ، ينتمى العمل برمته والمحاولات الدوستويفسكية الأخرى الى ما قاله احتجاجا على العدمية (*) الروحية ·

وبحث دوستويفسكى فى نهاية الجزء الأول مشكلة الشكل الأدبى ، وساق الراوى الى وضع مبادىء للاخلاص الكامل : « أرغب بوجه خاص أن أبين هل بمقدور أحد الناس أن يلتزم بالصراحة الحقة مع نفسه ، أى لا يخشى لومة لائم فى سبيل الحقيقة » · ولقد رددت هذه العبارة ما جاء فى الفقرة الاستهلالية المشهورة لكتاب اعترافات جان جاك روسو ، ولاحظ الراوى عند دوستويفسكى على الفور أن الشاعر الألمانى هاينه قد وصم روسو « بالكذب » فيما ذهب اليه ، وقد يرجع ذلك أيضا الى تأثير الخيلاء · وأردف قائلا : « أظن أن هاينه قد أصاب وجه الحقيقة » ويصور الاستشهاد بهاينه فى هذا المقام كيف تعمل المخيلة الرمزية · اذ أصبح هاينه نتيجة لدفنه القاسى فى « تربة المرض (**) » نموذجا نمطيا لانسان العالم السفلى أى حدث له عكس ما حدث لمونتانى أو تشيلينى أو روسو ·

« على الرغم من أننى قد أبدو كمن يكتب لكى يقرأ كلامه بالعينين ، الا أننى أفعل ذلك من باب الاستعراض فحسب ، ولأننى أرى هذا النوع من الكتابة لا يتطلب منى أى جهد · اذ لا تزيد جميع هذه الكتابات عن نوعية الكتابات الشكلية ، أو الناحية الشكلية الفارغة ، التى لن أصادف أى قارىء لها البتة » ·

ولقد نقلت هذه الرواية من خلال وسيلة تقليدية ، اعتاد ادجار آلان بو استعمالها لاحداث تأثير مماثل ، عندما يطلب منا تصور أن ما نقرؤه لم يقصد به النشر على الاطلاق ، وأنه قد « أذيع » دون ذكر اسم المؤلف ·

(*) Nihilistic.

(**) بالألمانية · Matratzengruft

ان مثل هذه المزاعم عن الخصوصية لا تزيد بالطبع عن كونهـا ضربا من البلاغة · غير ان هنـاك مشكلة تنجم عن ذلك ، بعد أن أصبحت الوسائل التقليدية للسرد والرواية بعـد اقتحـام اللاشـعور للبويتيقا واكتشاف عدم كفاية محـاولة رسم شخصية الأبطـال · واعتقـد دوستويفسكى أن مأزق عدم كفـاية الشـكل الأدبى ـ كمـا حـدث فى اعترافات روسو ـ سيجر فى ذيله مأزقا أهم وهو نقص الحقيقة أو عدم كفايتها ، وسعى الأدب الحديث لحل هذه المشكلة باتباع وسائل شـتى ، غير أنه لم تثبت كفـاية أى أسلوب · فلم يفلح أسلوب التناوب بين الحديث « العام » والخاص ، كما حدث عند يوجين أونيل (*) ، ولا أسلوب تيار الشعور الذى بلغ الكمال عند جويس وهرمان بروخ (**) · فما بمقدورنا أن نسمعه من لغة اللاشعور يرد ذكره بالفعـل فى طريقة تركيبنا للجمـلة فلعلنا لم نوفق بعد فى معرفة كيف ننصت للغة اللاشعور ·

وتتسم « رسائل من العالم السفلى » بطابعها التجريبى فى ناحية فحواها أكثر من ناحية ما حـدث من تغيير لشـكل السرد فى الموضـع أو العمق ، ومرة أخـرى فلقد اتخذت الصيغة الأولية الاتجاه الدرامى الـذى تحقق عن طريق ضغط الأحداث الخارجية فى سلسلة من الأزمات ، ومن ثم دفع دوستويفسكى الراوى الى التعبير باخلاص عما يجول فى خاطر الكائنـات البشرية من أفكار لا تبـوح بهـا ، ووضعها فى مواقف أقـل اصطباغا بالطابع النهائى ، وتحدث مواجهات فى « الرسـائل » بين النفس اللا عقل فى اشد حالاتهما تطرفا ، ويختلس الراوى بعض الحقـائق الخفية التى تبدو له فى صورة مرعبة وكأنها الحقائق التى تعـرف اليهـا دانتى فى الجحيم ·

ويمثل اطار الأحداث طابع الاطار الذى عرف عن دوستويفسكى : « غرفة وضيعة رثة » فى المنـاطق التى تحف بسـان بطرسبورج ، « أى فى أكثر المدن تجريدا ، ويختار أكثر العقليات انحرافا على وجـه البسيطة » ، ولا ينسى اختيار أنسب الأيام تواءما مع الأحداث التى يرويها : « فاليوم سقط الجليد القذر الأصفر اللون الذى لم يذب ذوبانا كاملا ، وبدأ يتساقط منذ الأمس · وهذا ما يحدث كل يوم على وجـه التقريب · ولعل الجليد الجاف هو الذى ذكرنى بالحادث ، الذى عجزت عن اسقاطه من فكرى ، وهكذا فهنـاك تناسب بين اعتـرافاتى وسـقوط المطر المتجمد » ·

(*) فى Strange Interlude

(**) Hermann Broch روائى نمساوى (١٨٨٦ ـ ١٩٥٠) عرف بكثرة تجاربه فى تقنيات الرواية ·

أما الجملة التالية التى تستهل الجزء الثانى فتبدأ على الوجه الآتى :

« فى ذلك الوقت كنت فى الرابعة والعشرين . وحتى الآن اتصفت حياتى بسوء تنظيمها وبلادتها فكنت أحيا وحيدا كأى وحش من الوحوش » .

ويذكرنا هذا الاستهلال بالشاعر الفرنسى فيون (*) ز وأليست مصادفة موفقة أن تعاود الظهور فى رواية الشاب الخام أسطورة القديس الطيب لمريم المصرية ، التى أشار اليها فيون فى جملة قصائده ؟) .

وكررت (الأنا) فى الرسائل القول بأن فلسفته « هى ثمرة أربعين سنة فى العالم السفلى » ، أى أربعين سنة أمضيت فى عزلة ساعدت على التدقيق فى أحوال النفس . فمن الصعب أن نستبعد أصداء السنوات الأربعين التى أمضاها بنو اسرائيل فى الصحراء أو الأربعين يوما التى أمضاها يسوع فى البرية . نعم من غير المقدور النظر فى رسائل من العالم السفلى بمعزل عن الأحداث الأخرى . فهى وثيقة الارتباط بالقيم الرمزية ومادة الأفكار التى نهلت من معينها الأعمال الروائية الكبرى لدوستويفسكى . وهكذا رأينا المومس المسماة ليزا فى اللوحة الأخيرة تجلس على الأرض وتجهش فى البكاء :

« فعلى هذا الوقت ، كانت قد عرفت كل شىء . عرفت أننى أثرتها حتى النخاع ، وأن شهوتى التى لم تعش طويلا (وكيف أعبر عن ذلك) قد نبعت من رغبة فى الثأر ، ومن اشتهاء اخضاعها لاهانة جديدة » .

وتمثل هذه السطور نقطة لامعة فى المشهد الذى اشتركت فيه ليزا وستافروجين فى رواية الممسوس ، وتنبىء بالطريقة التى سيتناول بها دوستويفسكى الصلة بين راسكولنيكوف وسونيا فى الجريمة والعقاب . كما أن الحكاية السردية لم تفتقر الى الرمز الى الشر الأزلى . فعندما يسأل راسكولنيكوف ليزا عن سبب مبارحتها لبيت أبيها ، والعيش فى ماخورة لمحت الى أحد الأعمال الشائنة الخفية ، « ولكن ما القول اذا اتضح أن الأحوال هناك كانت أسوأ مما هى هنا ؟ » ، ولا شعوريا

(★) François Villon (١٤٣١ ـ ١٤٦٥) شاعر فرنسى أول من تحدث من العالم السفلى فى المدن الكبرى الاوربية فى تأملاته . Les neiges d'antgn و l'an de mon trentiesmeage.

يلتقط انسان العالم السفلى لمحتها (وتماثلت اللغة الدرامية التى عبر بها دوستويفسكى ــ من حيث الحدة والانفتاح لكل تحول فى القيم ــ مع ما كان يجرى عند شكسبير) ويعترف بأنه لو كان رزق ابنـة « لأحببتها أكثر من حبى لأبنائى الذكـور » ، وروى قصة أب كان يقبـل يدى ابنته وقدميها « ويضمها الى صدره عنـدما تكون نائمـة » ، وقـد يبـدو أن المقصود من الاشارة المباشرة هو « الأب جوريو » لبلزاك ، التى اشتملت على موتيف سفـاح القـربى بين الأب والابنة المستلهم من قضـية تشنسى (*) التى بهرت شيللى واستندال ولاندور وسوينبرن وهوثورن ، بل وملفيـل · واعترف الراوى اعتـرافا يكشف الحقيقة · فهـو لن يسمح لابنته بالزواج :

« لأننى والله سأشعر آنئذ بالغيرة · فهل سأسمح لها بتقبيـل رجل آخر ويحب رجل آخر أكثـر من حبها لأبيها ؟ · اننى أشعر بالضيق حتى من مجردالتفكير فى هذه الناحية ! » ·

ويختتم كلامه بالحكمة الكلاسيكية البصيرة عند فرويـد « بأن الانسان الذى تحبه الابنة هو بوجه عـام الانسان الذى يبدو الاسـوأ فى نظر أبيها » ·

وفى الرسائل نتعرف على آثار من أسطورة « الازدواج » ، التى عفا عليها الزمان بعد تصور دوستويفسكى للنفس الانسانية ، اذ يمثل أبولون بالتأكيد كلا من خادم انسان العالم السفلى وظله الذى لا يفارقه :

« لقد آثرت العزلة فى الوقت الحاضر ، ومن ثم فبمقدورك تشبيهها بغمدى أو قوقعتى التى ألوذ بهـا هربا من عالم الانسـان الرحيب · ولقد بدا لى أبولون لسبب جهنمى أو آخـر جـزءا منى ، وترتب على ذلك أن ألقيت نفسى زهـاء سـنوات سـبع طـوال عـاجزا عن التصـميم عـلى استبعاده » ·

على أنه عندما طرحت المقومات الأدبية التقليديـة جـانبا فى الرسـائل · وبعـد أن اكتشـفت أوجـه قرابتهـا بالأعمـال الأخـرى لدوستويفسكى ، اسـتمرت الأصالة العميقة لهذا العمل تأكيد ذاتها · فلقد تصادت منهـا اكوردات (تآلفات) نغمية دقيقة مدهشـة لم تسمع من

(★) عنوان تراجيديا ألفها شيللى وتدور حول فضيحة حقيقية للكونت فرانشيسكو تشنسى الذى شعر بكراهية لبناته ، وتحولت هذه الكراهية الى حالة عشق أثم لاحداهن (بياتريس) فارتكب خطيئة سفاح القربى !

قبل ، فلا وجود لنص آخر ألفه دوستويفسكى وترك أثرا يفوق تأثيره على فكر القرن العشرين أو تقنياته الأدبية » ٠

اذ كان تصوير الراوى انجازا يتعذر علينا اكتشاف نظير سبقه :

« أود أن أبلغكم أيها السادة (سواء شئتم الاستماع أم لم تشاءوا)، لماذا عجـزت عن التحول الى حشرة ، وأعلن لكم ـ بكل احترام ـ انى طالما رغبت أن أكون حشرة ، ولكنى لم أفلح فى تحقيق ما أنشد » ٠

ان هذا الخاطر ، الذى اشتمل ـ كما لا يخفى ـ على محور رواية كافكا « التحول » قد تخلل السرد بأكمله ، فقد تصورت الشخـوص الأخرى المتحدث كأنه ينتمى الى نوع ما من الذباب المألوف ٠ ووصف المتحدث نفسه بأنه « أبشع دودة وأنحس مخلوق على ظهر البسيطة » ٠ وهذه الصور فى ذاتها ليست مستحدثة ٠ فلقد اكتشف النقاد ان مصدر رمز الحشرة عند دوستويفسكى يرجـع الى بلزاك (٧) ٠ أما الجـديد والمفزع فهـو الاستعانة المدروسة المسـتمرة بمثـل هذه الصـور لتجـريد الانسان من انسانيته ، أو للادعاء بأنه يفتقر الى الانسـانية ٠ فالراوى يربض فى مكمنه وينتظر فى « زاوية من الزوايا المظلمة » ، والاحساس بالحيوانية ينتقـل الى وعيه ٠ وحول دوستويفسكى الى حقائق سيكولوجية المجازات العريقة التى تربط الانسان بالديدان والآفات والتى صـورت فى « الملك لير » موت الانسان بمذبحة داعرة للذباب ، والى الحـالات الفعلية للعقل ، اذ تكمن مأساة انسان العالم السفلى فى نكوصه عن الصفات الانسانية ٠ وكشف عن هذا النكوص صراحة من خلال اعتدائه الفاجر على ليزا ٠ وفى النهاية ، استطاع رؤية الأمور بوضوح :

« لقد شعرنا بالاجهاد من تصورنا أننا كائنات انسانية مكونـة من لحم ودم ٠ وأصبحنا نخجل من الاتصاف بالانسانية ، لأننا نرى فى ذلك حطا من كرامتنا » ٠

فاذا كان هناك عنصر رئيسى واحد ينسبه الأدب الحـديث الى نظرتنا الى العـالم ، فانه على وجـه الدقة هذا الاحسـاس بالتجـرد من الانسانية ٠

فمن أين جـاء هذا الاحساس ؟ لعله نتيجـة لتأثر الحيـاة بالتصنيع، والحط من انسانية الانسان من تأثير اطراد العمليات الجوفـاء التى

---

(٧) لقد تناول هذه الناحية من مخيلة دوستويفسكى باقاضة R. E. Matlaw فى كتاب Recurrent Images in Dostoevski ضمن Harvard Slavic Studies (١٩٥٧) ٠

تتطلبها الصناعة ، والتى لا تنسب لفرد بالذات · ووصف دوستويفسكى ازدحام العمال والحرفيين واهراعهم (فلقد تآكلت وجوههم واقتربوا من منظر الوحوش) واشترك دوستويفسكى هو وانجلز وزولا فى هذه الرؤيا ، فكان من أوائل من ادركوا ما يحدثه العمل بالمصانع من محو للخصال الفردية ، ومن تشوه فى وجوه الآدميين من الأوصاب التى تصيب ذكاءهم ، ولكن أيا كان أصل هذه الظاهرة فان الخجل من الانتماء الى الجنس البشرى فى قرننا قد اتخذ أبعادا أشد جهامة من تلك التى تنبأ بها دوستويفسكى · ففى الحكاية الرمزية التى ألفها بيير جاسكار (*) ، ذكر كيف حلت مملكة الوحوش محل الآدميين فى عالم معسكرات الاعتقال وغرف الجاز · وبين جيمس توربر فى صورة مصغرة ، وان كانت شديدة الاثارة للأسى استيقاظ الحيوان الكامن وراء صدوع الغطاء الجلدى لأبناء البشر · فمنذ ظهر كتاب « رسائل من العالم السفلى » أصبحنا نعرف مقدار ما كسبته الحشرة على حساب الانسان · وكانت الاساطير القديمة تتحدث عن الآدميين من أنصاف الآلهة · أما الأساطير التى جاءت فى أعقاب دوستويفسكى فقد صورت الصرصور كممثل لنصف الانسان ! ·

ونقلت « الرسائل » معنى التعارض مع البطولة الى نهاية جديدة ولقد سبق أن بين ماريو براز كيف كان التخلى عن النمط البطولى أحد التيارات الأساسية فى الرواية الفيكتورية · وجعل جوجول وجونشاروف من البطل اللابطل شخصية رمزية لروسيا المعاصرة أما دوستويفسكى فذهب الى ما هو أبعد · اذ لا يشعر الراوى عنده بالاحساس بالمحطة وكراهية الذات فحسب ، ولكنه يظهر فى مظهر قمىء حقا · فهو يروى تجاربه البشعة « ويصفها » « بأنها عقوبة صادفت أهلها » · وفعل ذلك وهو مفعم بحقد هستيرى · واذا تأملنا يوميات جوجول المريعة باسم « المخبول » وذكريات شخصية سطحية لتورجينيف ، فسنرى انها مقالات عن اللابطولة ،ولكنها تشعر القارىء بالتعاطف لما فيها من عرض رشيق وساخر · أما شخصية ايفان اليتش عند تولستوى ، فانها تمثل مخلوقا دارجا وأنانيا حقا ، ولكنه فى نهاية المطاف قد اتسم بالنبل بعد أن انكشف عناد يأسه · على أن دوستويفسكى فى « الرسائل » قد تناول مادته بلمسات قاتلة · وبين الناسخ فى ملحق الكتاب أن هذا الشخص الغارق فى المفارقات كتب ملاحظات لاحقة ، ولكنها لم تكن جديرة بالحفاظ عليها · وتركنا بقصد لكى نشعر بما تركه من فراغ ·

(*) Les Bêtes.

وكان لدوستويفسكى حشـد من الأتباع الذين صوروا « البطل » فاذا أضفت الى طريقته التقليـد الأقـدم للقصص البيكارسـك التى تصف حياة الأوباش والمتشردين ، والذى بدأ من أسبانيـا فسيكون باسـتطاعتنا الاهتداء الى شخصية « المعترف المذنب » فى روايات أندريه جيد · وتعد رواية السقطة لألبير كامى محاكاة صريحـة واضحة « لرسـائل من العالم السفلى » فى روحها وبنائها · أما عنـد جان جينيه ، فقد بولغ فى تقديم منطق الاعتراف والحط من شأن الانسان ووصل الى غائطه ·

وأخيرا تعد « الرسائل » ذات أهمية عظمى ، لأنها صاغت بأكبـر قدر من الوضوح نقدا للعقل الخالص الذى كان يستجمع قواه فى الكثير من الفن الرومانتيكى ، وغدت بعض الفقرات التى تمرد فيها الراوى ضد القانون الطبيعى معايير للمقيم فى ميتافزيقا القرن العشرين :

« يا الهى ! هل ستحقق لى قوانين الطبيعة أو علم الحساب أى نفع ، عندما لا تحظى بقبولى هذه القوانين والصيغ التى اهتدت الى حاصل جمع اثنين واثنين ! · بالطبع فاننى لن أقدم على خبط رأسى فى الحائط اذا لم تتوافر لى القـدرة المطلوبة لكى أفعـل ذلك ، الا اننى لن أعترف بهذا الحائط لمجرد اصطدامى بـه ، ولم أملـك أيـة وسيلـة لتحطيمه » ·

ويتساءل آهاب فى موبى ديك : « كيف ستتوافر لارادة الانسـان الحرية الكاملة اللهم الا اذا استطاع اقتحام الحائط » ولقـد أفلحت الهندسة اللااقليدية والأحـلام الأعوص للجبر الحـديث فى اختراق بعض جدران البديهيات والمسلمات ، غير أن الراوى المتمرد عند دوستويفسكى يرغب الاحاطة بكل شىء · فبعد رفضه الساخر لأهل العالم ، وللمثاليين الهيجليين والمؤمنين بالتقدم الانسانى ، فانه قدم اعلانا بالتحـرر من العقل · وقبل ظهور اتباعه الوجوديين بأمد بعيد ، رأينا انسان العالم السفلى يعلن جلال العبث · وهذا هو سر ضم دوستويفسكى الى كوكبة أعلام الميتافزيقا الحديثة ، أى المتمردين على التجريبية الليبراليـة من أمثال باسكال ووليم بليك وكيركجورد ونيتشه ·

وربما كان من المبهر البحث عن مصـادر الديالكتيك الدوستويفسكى · ولقد سبق لكوندورسيه أن أعلن أنه اذا تمكن البشر من نطق كلمـة كالكوليموس (*) ، واذا استطاعوا ادراك أدوات العقـل فى عالم نيوتينى ، فان الطبيعة ستبوح باجابتها على تسـاؤلاتهم · وقـال دوسـتويفسكى :

(*) Calculemus.

لا !، وقال لا ! للايمان على طريقة سبنسر (هربرت سبنسر) بالتقدم ، وقالوها أيضا للفسيولوجيا العقلانية لكلود برنار (وهـــو من العبــاقرة الذين نوه بهم ديمترى كارامازوف بغضب ملحوظ) • ويوسعنا الاهتداء الى مقومات مذهب روســو فى ازدراء انسان العــالم السفلى للسـلطات الرسمية وفى تسلط فكرة أولوية الارادة على عقله • فثمة صلة معقدة ، ولكنها حقيقية بين وصف روسو للضمير الشخصى بأنه « حكم معصوم للخير والشر » « وأنه يرفع الانسان الى مستوى الاله » واعتقــاد الراوى بقدرته على استبعاد القانون الطبيعى ومقولات المنطق التقليدى • غير أن هذه المسائل تخص أية دراسة أكثر اتصافا بالطابع التقنى •

ومما يستأهل الاشادة هو حقيقة كون « الرسائل » حلا موفقا فى نطاق الشكل الأدبى لمشكلة المضمون الفلسـفى • فبخـــلاف الحـكايات الفلسفية (*) لعصر التنــوير ، أو روايات جـوته ، والتى بدا فيهـــا جانب التأمل خارجيا بالنسبة للرواية ، استطاعت « الرسائل » دمج المجـــرد الذى اتخــذ مظهرا دراميا ، أو اذا استعملنا مصطلحات أرسـطو قلنا انها مزجت الفكر « بالأحبوكة » • ومن ناحية النــوعية ، فلا زرادشت لنيتشـــه ولا القصص اللاهـــوتية الرمزية لكيركجـورد تســتطيع ترك الانطبــاع المساوى بنجاحها فى هذا المضمار • فلقد تساوى دوستويفسكى وشيللر (الذى اعتبــره قدوة دائمة له) فى الاهتـداء الى مثــل قذ للتـــوازن الخلاق بين القدرات الشاعرية والقدرات الفلسفية •

وفى الحق ، تعد رسائل من العالم الســفلى خلاصـــة لأفـــكار دوستويفسكى ، حتى اذا سلمنا بعدم وجود هوية بين نظرات الروائى والبرنامج السياسى للروائى والعقيدة التقليدية • ومن الصــــحيح أن التباين بينه وبين تولستوى لم يظهر فى أى موضع كشىء لا يحتمــل اعادة النظر • فحتى فى حالات الفقر المدقع ، فان شخوص تولستوى تظــل محتفظة بآدميتها • فبالرغم من كل ما تتعرض له ، فان طابعها الانسانى يزداد عمقا وبريقا ، عنــدما تتعــرض للاذلال • وكمـــا قال ايزيا برلين : « لقد رأى تولستوى البشر فى وضح النهار على نحو طبيعى لا يتغيــر » • اذ كان التداعى المهلوس للشخصية الانسانية وتحــولها الى صــــورة وحشية أمرا بعيدا عن نظـــرته • فحتى فى أكثر حـــالات تولستوى تشاؤما ، فانها كانت تتعرض للتصحيح بفضل ايمانه الجـوهرى بأن

(*) Contes Philosophiques.

الكائنات البشرية لا تقتصر على المعـاناة فقط ، ولكنها تسـعى أيضـا « الهيمنة » ، مع استعمال مصطلحات وليم فوكنر ٠

واللاأبطال عند تولسـتوى ، كما حـدث مثـلا فى صوناته كرويتزر يتمتعون بالصفات الانسانية فى معاناتهم واثبات أخلاقياتهم التى ترفعهـم الى مكانة أسمى من الماسوخية الصـفراوية المتشائمة لانسـان العـالم السفلى ٠ ويتـألق هذا الاختلاف فى صورة جميلة فى الحوار الذى أجراه شكسبير بين أبيمانتوس وتيمون بعد سقطته ٠ فحتى بعد أن تعرض تيمون للكراهية وسـخريته من نفسه ، بدا وكأن الجـو القائم ما زال يمثل « رفيقه المرح الصاخب » ٠

لقد كانت فلسفة تولستوى رغم كل ما فيها من اعتراض على أهـل العلم والمثاليين شديدة الاتصاف بالعقلانية العميقة ٠ اذ سعى طيلـة حياته للاهتداء الى مبدأ موحد يعتمد عليه للتوفيق بين المشاهـدات التجريبية بتعدد نظراتها وبين النظام القادر على الاحاطة بكل شىء ٠ ولربما بدا التجاء دوستويفسكى « للعبث » ، وهجومه على الآليـات المألوفة للأغاليط والتعـاريف ضربا من الجنون والمشاكسة ٠ صـحيح كان تولستوى من السلبيين مع استعمال تعبير أحد النقاد الروس (*) ٠ غير أن سلبياته كانت أشبه بخبطات الفأس لشق طريق لينفذ منه النور ٠ وبلغ تصوره للحياة ذروته فى نزعته الانسانية ، أى فى كلمة « نعم » الحاسمة التى أشار اليها موللى بلوم فى مناجاته لذاته ٠ وفى يوميـات تولستوى (١٩ يوليه ١٨٩٦) سجل رؤيته « لأجمـة تضـم مجموعة من النباتات الشائكة وسط حقل محروث ، ورأى وسـطها برعما ما زال حيا ومحتفظا بلونه الأحمر ٠٠ دفعنى للكتـابة ٠ فلقـد أكـد هذا البرعم معنى التمسك بالحياة الى النهاية ، وحتى بعد أن بقى وحيدا وسط الحقل كله على نحو ما ، فانه أكد هذا المعنى » ٠

أما الراوى فى « رسائل من العالم السفلى » ، فقد أكد من خلال أفعاله وكلماته كلمة « لا » بصفة قاطعة ٠ وعندما لاحظ تولستوى أثناء حديثه مع ماكسيم جوركى « أنه كان من واجب دوستويفسكى التعرف الى تعاليم كونفشيوس أو البوذيين ، لأن هذه المعرفة كانت ستساعـد على اعادة الطمأنينة الى قلبه »، فلابد أن يكون انسان العالم السفلى قد صرخ فى مرقده ساخرا ٠ ولقد أكد عصرنا صحة سخريته ٠ اذ أثبت عالم معسكرات الموت (**) بما لا يدع مجـالا للانكار صـحة بصـيرة

(*) Vyazemsky.

(**) Univers Concentrationnair´e.

دوستويفسكى ، وادراكه لوحشية البشر وميولهم كأفراد وجمـاعات على السواء لتحطيم جذور الحياة الكامنة . ولقـد عرف الراوى فى العـالم السفلى أبناء جنسنا « بأنهم مخلوقات تسير على قدمين ، ومجردة من الشعور بالجميل » . وأدرك تولستوى أيضا عدم وجود وفرة من الاعتراف بالجميل ، ولكنه كان يحرص دوما على كتابة كلمة « بشر » عوضا عن كلمة « مخـلوقات » .

واذا كنا فى بعض الأحيان نتصور « تولسـتوى » موضة قديمـة ، فان هذا دليل على ما أصابنا من دنس .

الفصل الرابع

كما يعرف علماء الانثروبولوجيا ومؤرخو الفن ، فان الأساطير تتحول الى شرائع ، والشرائع تولد أساطير مستحدثة . وتتجسم الأساطير فى شكل عقائد أو صور للعالم تتخذ شكل الكلمات ، أو تتشكل فى مادة رخامية تمثل الحركة الداخلية للروح (*) ، وبذلك تظهر أشكال الفن ، أو تتحقق . غير أن الأساطير تتعرض للتحول أو اعادة الخلق من خلال عملية التحقق . وعندما ذكر جان بول سارتر أن تقنيات الرواية تردنا الى أحد المذاهب الميتافيزيقية ، وأن وراء التجربة فلسفة ما ، فانه لم يشر الى ما هو أكثر من اتجاه واحد من ايقاع مؤلف من حدين ، فميتافزيقا الفنان تحيلنا الى تقنيات فنه ، ولم نركز أساسا حتى الآن على التقنيات ، أى على صيغة الملحمة فى روايات تولستوى والمقومات الدرامية لفن الرواية عند دوستويفسكى ، وفى هذا الفصل الختامى ، سوف أبحث المعتقدات والأساطير الكامنة وراء هذه الأشكال الخارجية .

غير أننا عندما قلنا « وراء » ، وعندما أوحينا بالنظر الى الرواية على أنها قد تكون ــ فيما يحتمل ــ واجهة أو قناعا لمذهب فلسفى ، فاننا قد تورطنا فى خطأ . فالعلاقة بين الفكر والتعبير كانت فى جميع الأحيان علاقة متبادلة وديناميه . وربما أمكن اكتشاف أقل صورها استيفاء فى الرقص (ولذا رأى عصر النهضة فى الرقص رمزا لعملية الخلق) . فالراقص يترجم الى لغة الحركة تصوره للمشاعر . وبعبارة أخرى تترجم الميتافيزيقا الى تقنيات بالاستعانة بتصميم الرقصة (الكوروروجرافيا) ، غير أنه فى كل مثل من أمثلة الرقص تولد أشكال الايماء وبلاغتها استبصارات جديدة وأساطير جديدة . وتتحول حالة الشعور بالانشراح المتولدة فى العقل الى حركة اندفاع للجسم الى أعلى . على أن الأسلوب الشكلى ودقائق الايماءة لا تتكرر أبدا ، وهى التى تخلق الأسطورة والانتشاء ، وعندما حدثنا الناقد الانجليزى هازليت عن كيف كان الشاعر

(*) أى ما سماه دانتى : Moto spiritual .

كولريدج لا يتوقف عن الحركة أثناء عبوره أحد جانبي ممر المشاه الى الجانب الآخر ، بينما كان الشاعر وردزورث ينظم الشعر أثناء سيره في خط مستقيم مطـرد ، فانه قدم لنا مثالا لكيفية تأثير الشـكل على المضمون في عملية تأثير متبادل مستمرة ٠

فالأسـاطير هي الأشـكال التي نسعى لفرضـها على فوضى التجربة اعتمادا على الارادة أو الرغبة أو بتأثير مخاوفنا ، وكانت ستظل على حالها لولا تدخلنا ٠ انها ليست مجرد أوهام ، كما عرفنا ريتشاردز (*) :

« ولكنها عبارة عن افصاحات روح الانسان في شمولها ٠ ومن ثم فليس بمقدور التجربة الاحاطة بها احاطة تامة ٠ فبغير الأساطير لن يزيد الانسان عن دابة فظة بلا روح ، أو سيكون مجرد كتلة من الامكانات والتطلعات العشوائية التي لا تهدف الى شيء » ٠

وهذه الأساطير (أو الميتافزيقيات وفقا لمصطلح سارتر أو النظرات الجامعة (**) في لغة النقد الألماني) قادرة على اتخاذ أشكال شتى ، سياسية وفلسفية وسيكولوجية واقتصادية وتاريخية أو دينية ٠

فمثلا تعد روايات الشاعر لويس أراجون ومسرحيات برتولت برخت متمثلات اسـتندت الى أحداث متخيلة لأسـاطير ماركس السياسـية والاقتصادية ٠ وتكمن مميزاتها من وجهة النظر الماركسية في قدرتها على اعادة تمثل الأساطير الشكلية في صورة سافرة وأمينة ٠ وبالمثل هناك أسـاطير للصـفوية (***) كالتي نصـادفها في روايات ودرامـات مونزلانت (****) ٠ كما أن رواية ليونل تريلنج (*****) ، تجسم احدى الأساطير الليبرالية ٠ اذ يرجع جانب من استراتيجية هذه الحكاية التي اختير عنوانها بدقة بالغة الى تماثلها مع أصداء من دانتي في تذكرتنا بأن الليبرالية تسعى لاتخاذ « موقف الوسط » البعيد عن التطرف ٠

ويمثل كتاب لوكريتوس وكتاب مقال عن الانسان وآلاستور (******) لشيلي تجسيدا شعريا واعادة خلق بوساطة الشعر لبعض الميتافيزيقيات ٠ وعندما نصدر أحكاما بشأنها ، فاننا نعنى بقدر أقل بمميزات المذهب

(*) I. A. Richards في كتاب Coleridge on Imagination

(**) Weltanschauungen.

(***) Purism.

(****) (Henry de Millon) Montherlant

(١٨٩٦ ـ ١٩٧٢) أديب فرنسي متعاطف على النازي ٠

(*****) Lionel Trilling

كما ظهر في رواية : The Middle of the Journey

(******) Lucretius تأليف De Rerum Natura

و An Essay on Man — Alexander Pope و Alastor لشيلي ٠

الذرى (لديموقريطس)أو بالأفلاطونية الجديدة عند الرومانتكيين بقدر عنايتنا بالقدرة على المواءمة بين النظرة المجردة للعالم وأداة الشعر ٠ وثمة تجارب تصلح للمقارنة فى هذه الناحية ، اذا تمعنا فى بواكير روايات وحكايات توماس مان التى تناولت فلسفة شوبنهاور ٠

وثمة أساطير شتى فى الروايات السيكولوجية اضطلعت بدور مهم فى الفن الحديث ، وأشهرها الروايات « الفرويدية » ٠ وهناك شعراء استحضروا فى منظوماتهم الأحداث المضطربة وانعكاساتها الشائهة فى عقولهم الباطنة ، وسعى المصورون عن طريق لغتهم الفنية لتعرية العالم الرمزى للعقل ، أو تجسيمه فى رموز تكشف ما أصابه من تشوه وانحراف ٠ وليست مثل هذه الأساطير بالشىء المستحدث ٠ فلقد بدأت منذ أبكر المحاولات التى أقدم عليها البشر لتقديم مدركاتهم الروحية فى صورة معقولات ، ولعلنا لا ننسى أساطير الدعابات ودورها الفعال فى رسم شخوص الدراما فى عهد الملكة اليزابث الأولى بانجلترا ومسرحيات بن جونسون وويستر فى هذه الحقبة (*) وكيف صورت الوعى الانسانى ، وسخرت تقنيات المسرح لهذه الغاية ٠ وتناوبت فى الظهور الصور والأساطير فى صورة مضمرة فى كوميديات موليير ، وفى الأمثال السائرة التى يرسمها جويا بريشته ٠

وثمة فارق آخر لابد من ملاحظته ٠ فهناك أساطير يتميز مضمونها التصورى وأشكالها الرمزية بخصوصيتها وتفردها ٠ وعرض الشاعر المصور وليم بليك والشاعر ييتس ضروبا من الأساطير تميزت بشدة تعقدها وخصوصيتها ، وعلى نقيض ذلك ، هناك أساطير كبرى استغرق تجميعها وتنسيقها ردحا من الزمان ، وتعد جزءا من الارث الذى شكل وجدان الشاعر ٠ وهكذا رأينا دانتى مثلا يعتمد على الأساطير الوطيدة للعصور الوسطى اللاتينية ٠

ولكن مهما كان حظ الأسطورة من اتباع التقاليد الموروثة ، فانها عرضة للتحول عندما تتفاعل مع شخصية الفنان ، ولقد اتهم برتولت برخت من قبل الرقابة الملتزمة « بالشكلية » (**) ، لأن أسلوبه الدرامى الشخصى كان يجنح الى الارتياب فى الرسالة البروليتارية الرسمية ، كما يبين من قفشاته المثيرة للضحك أو من تحرره أو سعيه لاثارة الشجى ٠ فتبعا للوصايا التى تركها كارل ماركس يتوجب على الفنان الالتزام الحرفى بنقل الأسطورة المهيمنة ، دون أدنى انحراف ، فلا عجب اذا رأينا خطوات الرقصة أو حدودها الدقيقة — على أقل تقدير — تخطط على أرضية

(*) مثل Alchemist لبن جونسون Duchess of Malfi لوبستر ٠
(**) Formalism.

المسرح ! • أما هل يتسنى للفن العظيم الازدهار فى مثل هذا الجو فمسألة مثار الكثير من الشك ، لأن الشاعر الحق يعمد دوما الى تحوير الأسطورة وابتكار الجديد منها • فمثلا كانت نزعة دانتى التوماوية (نسبة الى توما الاكوينى)ـ فى جوانب ملحوظة ـ من صنع دانتى ، وتشارك الأساطير التوماوية فى القصيدة ، ولكنها تبتعد عن معناها الأصلى من تأثير لغة دانتى المميزة وممارسته الشعرية • وكما تستطيع حتى « خطوط » الرسام المميز تشكيل أشكال المدركات كذلك بمقدور العروض (*) بشتى ألوانه صبغ الاطار المميز لأشكال العقل بصبغة خاصة •

وأفضل مثال فى عالم اللغة للتفاعل بين الأساطير وتقنيات التعبير يمكن ملاحظته فى محاورات أفلاطون ، فهـذه المحـاورات بمثـابة قصائد ذهنية تمثل العقل عندما يتعامل مع موضـــوع درامى ، ففى محاورة الجمهورية أو محاورة فيدون أو المأدبة يدور الجدل والصدام بين مختلف الحجج حول كل ما يعن دراميـا لشخوص المحاورة ويستأهل البحث ، فلا انفصال بين المضمون الفلسفى والتجسيم الدرامى • وعندمـا حقق أفلاطون هذا القدر من الوحدة، فانه اقترب فى ميتافيزيقيته من حال التوحد التى تحققها الموسيقى ، والموسيقى أعظم مثال للهوية بين المضمون والشكل (الأسطورة والتقنية) •

وفى العمل الفنى يمـكن أن تتجسم متآنيـة عدة أسـاطير • ففى « رسائل من العالم السفلى » تجسمت الأسطورة الفلسفية (التمرد ضد المذهب الوضعى) وأسطورة سيكولوجية (تردى الانسان فى المواضـع القاتمة من النفس) • ونصادف فى رواية الحرب والسلام صراعا بين أسطورتين ، فنسمع أحد الأصوات ينادى بأسـطورة التاريخ اللاشخصى الذى يتعذر الهيمنة عليه •• ويستحضر الصوت الآخر بقفلاته التى اقتدت بقفلات هوميروس الأسـطورية البطولية الكلاسيكية عن دور الشخصـية الفردية وبسالتها ، وتأثير الأفراد على مجرى التاريخ •

ولقد كانت الأساطير المحورية فى أعمال تولستوى ودوستويفسكى وفى حياتهما الشخصية أساطير دينيـة • فلقد صارع الروائيـان طيلة حياتهما مصدر الهامهما وطالباه بأسطورة مقنعة عن الله ، وبتبرير يقبل البرهنة لدور الله فى مصير الانسان • وجاءت الاجابات التى تلقياها فى بحثهما المحموم متعارضة ، لو صح انى فهمتهما فهما صحيحا ، وهناك تعارض بين ميتافزيقا تولستوى وميتافزيقا دوستويفسكى أشبه بالتعارض الأبدى بين الموت والشمس كمـا تصوره باسكال فى تشبيه مشهور ،

(★) مثل terza rima والكوبليه البطولى و Alexandrine •

وبالاضافة الى ذلك ، فلقد مثلا تمثيلا مسبقا الانقسام الجذرى للغاية الكامن وراء الحروب شبه الدينية والايديولوجية التى نشبت فى القرن العشرين ، وتجسم التضاد بين تفسير تولستوى وتفسير دوستويفسكى للعالم وأحوال الانسان والذى عبرا عنه كمؤلفين روائيين من خلال أسلوبيهما المتباينين • اذ تشير أسطورتاهما المتناقضتان الى وجود شكلين متعارضين للفن •

وأثبت لوسيان جولدمان (*) وجود توافق مدعم بين تصور اليانسنيين لله وتصور التراجيديا فى مسرحيات راسين • وليس بمقدورى أن آمل فى التماثل معه فى صرامة هذا الحكم ، والدليل الذى استند اليه بوجه خاص فيما يتعلق بأوجه القرابة الغامضة بين لاهوت تولستوى وصورة العالم فى الرواية التولستوية يتسم بطابعه المتردد • وفيما يخص دوستويفسكى فاننى على يقين من وقوفنا على أرض صلبة • ولكن حتى فى هذه الحالة فان التناظر بين الميتافزيقا التراجيدية والفن التراجيدى يجب التزام الحذر عند تفسيره •

ومن ناحيتنا كمعاصرين ، فاننا نقابل صعوبة عند محاولة استجابتنا الكاملة مع الفن الدينى • فعصرنا يرحب بالتدين المتكلف البراق عند علماء اللاهوت الزائفين • وكم تحتشد الجموع الغفيرة للاستماع الى التفاهات المريحة لأغبياء (الماتينيه) ، وتجار الخلاص على طريقة الباعة المتجولين • غير أن عقولنا تتوقف عند حدة العقيدة التقليدية ، وتطالب بالتعرف الى الله عن طريق الحقائق الصارمة التى يمارس بحثها اللاهوت المنهجى • فكما قال الأستاذ كيوتو :

« اننا لم نحظ بلقاء مباشر ومتخيل ، لا اليوم ولا منذ بعض قرون ماضية بثقافة دينية تتجاوب هى وعادات العقل ووسائله الطبيعية فى التعبير •

نعم ان علينا أن نتمعن فيما سبق أن حدث لنا منذ العصر الاليزابثى • اذ كان هذا العصر من العصور التى لم ينقطع اتصالها — على أى نحو — بأواخر القرون الوسطى • وكانت الدراما آنئذ تمارس ليس على مستويين بالمعنى الحرفى ، وانما على ثلاثة مستويات متآنية : السماء والأرض والجحيم • وبعبارة أخرى كانت الدراما تفسح صدرها

(*) Lucien Goldmann فى كتاب Le Dieu Caché

لأوسع المجالات ، أما عصر العقل الذى جاء فى الأعقاب فكان بعيد الصلة عن كل هذا ..... » (١) .

واضطلعت الحركة الرومانتيكية بالقيام برد فعل ضد هذا الاغراب . ولكن بدلا من ادراك التجربة الدينية كتجربة ترتبـط بالحيـاة برباط عضوى ، ساعد القرن التاسع عشر على ظهور نظريات مهوشة وخاطئة فى بعض الأحيان للعلاقة بين الدين والفن . وجاء فى أعقاب « عصر العقل » عصر استطاع فيه شاعر عظيم واحد على الأقل مساواة الحقيقة بالجمال . واحتوى القول الشهير لماتيو أرنولد (*) على لب هذا الاضطراب :

« لقد اصطبغ ديننا بالصبغة المادية عندما تمسك بالوقائع الفعلية ، أو بمعنى أصح بالوقائع المزعومة (بعد أن ربطتها أهواؤه بالحقيقة) . ولكن الحقيقة خذلته . أما فيما يتعلق بالشعر فان الفكر هو كل شىء فيه ، وما هو خلاف ذلك ينضوى تحت عالم الايهام أو الايهام المقدس ! لقد ربط الشعر انفعالاته بالفكرة ، والفكرة هى الحقيقة ، ومن ثم يكون أفضل جانب من ديننا اليوم هو شاعريته اللاشعورية » .

ولا مندوحة من أن تؤدى هذه المماثلة بين العقيدة والاستاطيقا الى ظهور « الأديان القائمة على الفن » فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبلغت نظرية أرنولد أوج تأثيرها عند فاجنر . ففى بحثه المسمى الدين والفن ، صرح فاجنر بأن من واجب الفنانين انقاذ الدين عن طريق اعادة الخلق المحسوس للرموز الدينية العتيدة التى فقدت سلطانها على الروح الحديثة . فبمقدور سحر الدراما الموسيقية بارسيفال اذا انتقل الى العقل المضطرب المساعدة على استعادة رموز المسيحية بفضل قدرتها على كشف « حقائقها الخفية » .

ان الشعر اللاشعورى عند أرنولد والعرض الروحى المثالى عند فاجنر (**) (وكلاهما يمثل تيارا فكريا سائدا) لا يشتركان فى أكثر من جانب ضئيل من الدين كما فهمه دانتى أو ميلتون . فليس بمقدورهما على أى نحو الاسهام بدور فى انشاء صرح محكم للايمان والمعرفة الاشراقية (الغنوضية) فعلى الرغم من وجود موضوع دينى فى « بارسيفال » ، الا أن دور الأوبرا لم تتحول الى معابد . ولم تتمكن حتى بايزويت من استعادة الطابع المقدس للمسرح الأثينى والمسرح الوسيط .

وبذلت محاولات فى عصرنا لاعادة توطيد « الاتصال المباشر والمتخيل

---

(١) Form and Meaning in Drama — H.D.F. Kiotto (لندن ١٩٥٦) .

(*) فى كتاب : The Story of Poetry.

(**) Ideale Darstellung.

بالثقافات الدينية الحقة » للماضى ، فلقد أكد العالم الأنثروبولوجى فريزر وأتباعه ، اعتمادا على كشوفهم الأنثروبولوجية ودراستهم للطقوس ، بزوغ الدراما من الطقوس المقدسة التى كانت تعد لتأكيد عودة السنة المائتة الى الحياة · وضمن العلماء الدارسون دراساتهم لشكسبير مطالبة الصيغ الطقوسية بملازمة المسرحية كظلها ، أيا كانت أحبوكتها ، على نحو شبيه بدور الأشباح التقليدية القديمة » (٢) وساعد هذا النوع من البحث على اثراء مشاعرنا نحو الدراما الاغريقية والدراما الوسيطة ، وزودنا بحلول للجوانب الملغزة لمسرحيات شكسبير فى عهده الأخير · غير أن الاتجـاه الأنثروبولوجى محدود فى نظرته وفيما يناسبه من مجالات ، لأنه لا يلقى ضوءا كافيا على الأنواع غير الدرامية ، ولا يبدو ملائما بحق الا فى الحالات التى تكون فيه الدراما عتيقة من ناحية الزمان والأسلوب ·

وانعكس طابع العقل الباطن والتجاؤه الى التعابير غير المباشرة على الحساسية بعد ابتعادها عن العادات السائدة للعقل بتأثير العقلانيـــة والفلســـفات العملية للمذهب المـادى · واقتفى علم النفس آثار هذه الفلسفات التى أوصلته الى حافة العقل الباطن ، وبعد أن تسلح النقاد المحدثون بالمجسات السيكولوجية استطاعوا اكتشاف كوامن النفس ، وغالبا ما حققوا نتائج رنانة ومتألقة ، بيد أننا نكرر القول بأن هذا النوع من الاستبصار لا ينطبق الا على مذاهب وتقاليد بالذات فى الأدب · فمثلا ، لقد كان ملفيل وكافكا وجويس من المؤمنين بالسحر ، ويصـــح وصف ممارساتهم التى استندت الى عملية نكوصية بلاغية فى التغلغل داخـل النفس ومحاولاتهم اختراق حرمات مكنوناتها بأنها كانت ذات طابع دينى· ولكن قد يكون من الخطأ اتباع هذا النهج ، أو بعبارة أخرى ، أن نفك طلاسم أعمال اتصفت فيها القوى المشكلة للمشــاعر الدينية أو المـادة اللاهوتية بوضوحها كما أنها صيغت باتباع الأساليب التقليدية ·

قصـــارى القول فان الأنثروبولوجيا وفنون السحر والشعوذة عند الأطباء النفسيين ستيسر لنا التعرف الى عقائد الخصوبة فى كتاب الأرض الخراب لاليوت ، والى المعـــانى المتناقضـــة فى حكايات الشطط لوليم فوكنر (*) ، ولكنها لن تقدم لنا حتى أقل عون لتفهم البناء الثيولوجى لكتاب الفردوس المفقود لميلتون ، ولن تعرفنا أى شىء عن تدرج النور الذى صاحب اقتراب بياتريس من دانتى فى الكانتو الثلاثين من كتاب المطهر · والواقع ــ وهــذه نقطـــة حاسمة ــ فان الدراســات الطقوسية المقارنة

(٢) Ancient Art and Ritual — J. E. Harrison (نيويورك ١٩١٣) ·

(*) مثل : rite, de passage .

وتشريحات العقل فى القرن العشرين قد صعبت تجاوبنا مع أية حساسية دينية فى صيغها المفتوحة والطبيعية للتعبير · فلقد أصبحت الأفكار التى جذبت الأعلام ابتداء من اسخيلوس الى درايدن (كالثيوديقا والنعمة الالهية واللعنة والتنبؤ والرؤى ومفارقة الارادة الحرة) وشغلت الأدب والفكر ، أصبحت تبدو فى نظر المتلقى المعاصر من الخفايا التى لا تقدم ولا تؤخر ، أو من مخلفات لغة من لغات العصور الغابرة ·

وبعد أن واجهت نظرية النقد الحديث هذا الارث من الاضطراب والجهالة ، عمدت الى انماء ما يستطاع وصفه « بتقنية الانعزال » · وظهرت هذه القضية الحاسمة عند ريتشارد (*) : « لا تثار قط مسألة الاعتقاد أو اللااعتقاد بالمفهوم الفكرى عندما نتفهم موضوعنا · واذا شاء سوء الحظ ، وظهرت اما نتيجة لخطأ الشاعر ، أو خطئنا (كمتلقين) فان معنى ذلك هو أننا توقفنا عن التفهم ، وتحولنا الى منجمين أو علماء لاهوت أو دعاة أخلاقيين أى الى أشخاص مهمومين بنوع مختلف من الأفعال » ·

ولكن هل بمقدورنا حقا الحفاظ على مثل هذه الحيدة ؟ فكما أشار كلينث بروكس ، فان القصيدة أو الرواية لا يمكن أبدا أن تكون مستقلة بذاتها · فنحن نتناول النص من الخارج ، ونحمل فى جعبتنا حملا من المعتقدات السالفة أو المسبقة · وقراءتنا محملة هى الأخرى بالذكريات وبوعينا فى شموله · وعندما علق ت · س · اليوت على دانتى سلم بالقول بأن أى كاثوليكى يتأثر بالشعر بسهولة تفوق قدرة أحد اللاأدريين ، ولكنه يستدرك ويؤيد ما قاله ريتشارد ويرجع ذلك « الى انتماء هذه المسألة الى ناحية المعرفة والجهل ، وليست مسألة الايمان والتشكك » · ولكن هل بمقدورنا فصل المعرفة عن الايمان ؟ · ان أى ماركسى يفهم روايات برخت على نحو مختلف عن فهم اللاماركسى لها ، بالرغم من كون الاثنين قد يكونان على دراية بمادة الرواية وبما تخللها من جدل (ديالكتيك) فالمعرفة هى التى تمهد للاعتقاد ، ويترتب عليها بعد ذلك بالاضافة الى أن أى عقل ملتزم بالحيدة الصميمة سيغلق عقله عند مواجهة أى أدب موجه لاجتذاب معتقداتنا بطريقة مباشرة · ان محاورة فيدون لأفلاطون أو الكوميديا الالهية لدانتى لا تتركنا فى حالة عدم تحيز ، ولكنها تستهوى أفئدتنا بما فيها من حجج · ويحتاج الفن العظيم منا الى قدر كبير من الاعتقاد · وما يتوجب أن نهدف اليه هو اكساب مخيلتنا أكبر قدر من التحرر ، حتى تتيسر لنا الاستجابة بالمعرفة المدققة والبصيرة النفاذة لأوسع مدى من الاقتناع ·

(*) مثل Practical Criticism .

ولكن هل تعد هذه المشكلات الخاصة بالفن والدين متصلة على نحو مناسب بالرواية الحديثة ؟ .

كثيرا ما يتردد ويقال ان النظرة الى العالم في عالم الرواية تتسم بغلبة الطابع الدنيوى عليها . فمن غير المقدور فصل ارتقاء الرواية النثرية الأوربية مما صحبها من تدهور في المشاعر الدينية . فلقد سادت الرواية عندما شاع التفسير العقلانى والاجتماعى للواقع . وعندما سلم لابلاس لنابليون مبحثه عن آليات السماء ، لاحظ عدم احتياج هذه الآليات « لأى افتراض لوجود الله » فلم تكن هناك حاجة اليه لا في عالم مول فلاندرز ومانون ليسكو (*) . وحدد كل من بلزاك ووالترسكوت الحدود المناسبة لفن الرواية ، وعرفا الموضوع الصحيح للرواية بأنه « تاريخ المجتمع ونقده ، وتحليل علله ومناقشة مبادئه » . وعندما فعلا ذلك فانهما أدركا اغفال نطاقات مهمة . ولقد تكرر السعى لادخال التجربة الدينية والترانسندتالية (الأحداث المجاوزة للأحداث الدنيوية) في الكوميديا الانسانية لبلزاك . غير أن ما أبدعه بلزاك تمشيا مع الروح الدنيوية قد تفوق بدرجة ملحوظة على التجارب التى جنح فيها نحو الموضوعات الدينية (**) .

وتضمنت واحدة من أسمى صونيتات ووردذورث القول بأن العالم تتسع آفاقه ويرتفع قدره بفضل الانسان . أما أخلاف بلزاك فأكدوا ذلك ، كما نلاحظ عند فلوبير وهنرى جيمس ومارسيل بروست . اذ قالوا ان الروائى يضيف شيئا يستأهل الاضافة الى العالم . فالعالم في تشخصه ووفرة دنيوياته هو مادة فنه . وفضلا عن ذلك ، فعلى نهاية القرن انتقلت هذه الصلة الحميمة بالقيم الثيولوجية ومفردات الدين التى كونت عقول كتاب مثل كولريدج والأديبة جورج اليوت من التيار العام للفكر الى « دفترخانه » علماء اللاهوت والمتفيقهين ، وترتب على ذلك نزوع معالجة الأفكار الدينية في أكبر جانب من تراث الرواية الأوربية الى اتباع أحد سبيلين : فاما الطريق الرومانتيكى كما حدث في تاييس لأناطول فرانس ، أو الطريق الاجتماعى أو السياسى كما حدث في رواية روما لأميل زولا . وتعد رواية مدام جيرفوازيه للأخوين جونكور والزيمير (***) (التى أزعجت المستر

(*) Moll Flanders رومانس من تأليف الاديب الانجليزى Daniel Defoe نشرت ١٧٢٢ . ومانون ليسكو من الادب الفرنسى في القرن التاسع عشر وهى من تأليف بريفو .

(**) مثل : Pésus — Chri-t ed Flandre و Séraphita .

(***) Rovert Elsmere (١٨٨٨) وفيها دعت الكاتبة مسز هامفرى وورد الى تنشيط دور المسيحية بالتركيز على رسالتها الاجتماعية والاستغناء عما فيها من مقومات متصلة بالمعجزات .

جلادستون ازعاجا شديدا) استثناء لهذه القاعدة . وكما قال أندريه جيد : لقد تركزت الرواية الغربية على النواحى الاجتماعية وتصـــوير علاقات الأفراد بالمجتمع « ولكنها لا تتناول أبدا ، وما يقرب من (أبدا) علاقات الانسان بنفسه أو بالله » (٣) .

ويصح عكس ذلك عن تولستوى ودوستويفسكى . فلقد كانا فنانين دينيين على غرار من شيدوا الكاتدرائيات أو ميكلانجو عندما جسم تصوره للأبدية فى مصلى السيستينى . فلقد ملكت أرواحهم فكرة الله . نعم لقد استولت فكرة الله ولغز وجوده على أرواحهم بقوة وقيدتهم وحجبت النور عنهم . لقد نظر تولستوى ودوستويفسكى الى نفسيهما وهما يشـعران بكبرياء وحشى ممتزج بالذلة لا كمجرد مخترعين للرواية أو « أديبين » وانما كصـــاحبى رؤيا ونبوءة وســاهرين على الروح الانســـانية . ولقد كتب بردييف : « لقد سـعيا للخلاص . ان هذا هو طابعهما وطابع الكتـاب المبدعين الروس . انهم جميعا يســـعون للخلاص ، ويعانون من أجـل العالم » (٤) .

ان روايات تولستوى ودوستويفسكى جزء من الوحى . يقولان لنا فيها مثلما قال لايريتس لهاملت (*) : .... ويشغلان معتقداتنا الكامنة فى أعماقنا باختيار مميت ، فعندما نحسن قراءة تولستوى ودوستويفسكى (مع الاستعانة بعبـارة قالهـا ريتشاردز) لا تتوقف مســائل الاعتقاد واللا اعتقاد عن مواجهتنا ، لا من خلال « خطئهم » أو « خطئنا » ، وانما من خلال عظمتهم وانسانيتنا .

فكيف اذن نقرأ تولستوى ودوستويفسكى ؟ مثلما يتعين قراءتنـا لاسخيلوس ودانتى ، وليس على طريقة قراءتنــا لبلزاك مثلا أو هنرى جيمس . ولقد كتب فرجوسن معقبـا على ختـــام رواية الســـلطانية الذهبية (**) ، الذى اقترب كثيرا من طـابع الرواية الدينية : « لم يكن لماجى اله تتضرع اليــه من أجل الأمــير ، أى كانت فى حالة مـماثلة لجيمس » (٥) . ان هذا الرجوع الى الله والشعور بالتهيب عند الاقتراب من حياة الروح هو محور وأساس الفن عند جهابذة الكتاب الروس . فثمة تماثل بين كونيات آنا كارينينــا والأخوة كارامازوف والمسرحيات التى كانت تمثل فى المسرح الاغريقى والمسرح الوسيط ، وكانت عامرة

(٣ ، ٤) Dostoievsky : Andre Gide (باريس ١٩٢٣) .

(*) Have at you now.

(**) The Golden Bowl.

(٥) The Golden Bowl Revisited : Francis Fergusson (The Human Image in Dramatic Literature) نيويورك ١٩٥٧

بالتنويه الى أخطار اللعنة الالهية ، والسعي نحو النعمة الالهية . وليس بمقدورنا قول نفس الشيء عن عالم أوجيني جرانديه والســـفراء ومدام بوفاري . ولا يقتصر هذا الحـكم على القيم ، ولكنه يخص الوقائع . لقد طالب تولستوى ودوستويفسكى بعادات عقلية وصيغ للفهم كانت قــد انقطعت ـ فى جملتها ـ عن الأدب الأوربى بعد منتصف القرن السابع عشر . وطرح دوستويفسكى مشكلة أبعد . اذ كان منظوره للعالم مستغرقا في مفردات ورموز العقيـــدة الأرثوذكســية الشرقية شــبه المهرطقة . اذ لا يعرف أغلب القراء الغربيين الا القليل عن خامة أفكاره .

ولقد قال أحد النقاد المحدثين اننــا نتزود من الأدب والدين ممــا يتمتعان به من تأثير مختلف وايماءات مختلفة بالأشكال النظرية الأساسية وصور حياتنا (٦) . فهما يزودان رؤيانا للفناء بما يصح وصفه ببؤرته الوحيدة الباقية . وفى بعض المناسبات المرموقة مثل مسرحية أوريست والكوميديا الالهية لدانتى وروايات تولستوى ودوستويفسكى ، التقت هذه المؤثرات السلطوية والايماءات فى وحدة واحدة ، ولقد مجد هذا الاقتران فى ابان القرون الوسطى ، يعنى الاقتراب من اللوجوس من خلال طريقين رئيسيين للعقل ضم شاعر كفرجيل الى قائمة القديسين فى الكنيســـة وسأتابع كلامى تحت رعايته .

٢

كثيرا ما أسيء فهم السيرة التاريخية لعقل تولستوى والتطورات التى مرت بها مسيحيته . وأثار شجب تولستوى للأدب فى شتاء ١٨٧٩ ـ ١٨٨٠ المزيد من الانتباه مما أوحى بحدوث انفصـــام بين حقيقتين فى حياته . والواقع أن معظم الآراء والمعتقدات التى شرحها تولستوى فى أواخر أيامه قد ظهرت فى أبكر كتاباته ، كما أن جوهر أخلاقياته كان ملحوظا بكل وضوح خلال سنوات تدربه على الكتابة . وكما أشار شستوف فى مقاله عن تولستوى ونيتشه ، فان الحقيقة الملحوظة ليست التباين الظاهر بين تولستوى فى بواكير حيــاته وتولستوى فى أواخر حياته ، وانما هو بالأحرى وحدة فكر تولستوى واتساقه المنطقى .

بيد أنه قد يكون من الخطأ تقسيم حياة تولستوى الى ثلاثة فصــول متمايزة أى الى فصل من الابداع الأدبى يتوسط حياته مسبوق ومتبوع

(٦) Between the Numen and the Moha — R. Balckmur (The Lion & the Honey comb) نيويورك ١٩٥٥ .

بسنوات من النشـــاط الفلســفى والدينى · فليس بمقدورنا فى حالة تولستوى فصل القدرتين اللتين شكلتا حياته · اذ كان الداعية الأخلاقى والشــاعر يتعايشان ســويا فى حالة الابداع والشــعور بالكرب معــا ، وتصارعت خلال حياته الأدبية النوازع الدينية والنوازع الفنية على الغلبة · واشتدت حدة الصراع بوجه خاص فى الفترة التى انهمك فيها تولستوى بتأليف آنا كارينينا · وفى بعض الأحيان جنحت روحه الرحيبة تجاه حياة الخيال · وفى أحيان أخرى استسلم لما سماه ابسن : « بمطالب المثل الأعلى » · ويترك تولستوى لدينا الانطباع بأنه كان لا يشعر بالطمأنينة والتوازن الا من خلال النشاط الجسمانى ، والانطلاق الوحشى لطاقته الحسية · فعندما يجهد جسمه يتسنى له اخماد لهيب الجدل المحتدم داخل عقله ، ولو الى حين ·

ويذكر ايزيا برلين (*) عن تولستوى :

« تكمن عبقريته فى ادراك احدى الخاصيات المميزة · انها الخاصية الفردية التى يكاد يتعذر التعبير عنها ، والتى بفضلها تسنى له جعل الموضوع المعطى مختلفا ومتفردا عن باقى الموضوعات · ومع هذا فقد كان يتطلع الى الاهتداء الى مبدأ تفسيرى كلى يساعده على ادراك أوجه الشبه أو الأصل المشترك أو الغــاية الوحيدة أو الوحــدة الكامنة فى التنوع الظاهرى فى الفئات والمتناثرات التى يتألف منها العالم » ···

فادراك المتميز والمتكامل هو العلاقة المميزة لبراعته الفنية وقدرته التشخيصية التى لا تبارى ، ففى رواياته يظهر كل جزء من مكونات العالم محدد المعالم والملامح ويقف صامدا كاشفا عن تفرده ، على أن تولستوى كان فى ذات الوقت أسير التعطش لفهم كل شىء حتى نهايته ، والكشف عن مخطط الله ، وتبريره · وكان هذا التعطش هو الذى ساقه الى بذل الجهد فى المجادلة والشرح والتحليل ·

وفى بعض لحظات نادرة من التجربة الحسية أو تأمل مباهج الطبيعة استطاع احداث تناغم بين نوازعه المتقاتلة ، ولكن فى نهاية المطاف ، أدى استقطاب عبقريته الى حدوث اجهاد يفوق طاقة البشر · اذ كان يبحر فى ظلمات بحور العقل للكشف عن الرؤيا النهائية التى توفق بين جميع عناصر الصراع · واختيرت أرصفة السكك الحديدية ثلاث مرات فى آنا كارينينا كمشهد للأحداث الخطيرة أو المهمة · وكان الاختيار كان ينبىء بما سيحدث مستقبلا · اذ انتهت حياة تولستوى فى آستابوفو ، كأنها تحاكى فنه ·

(*) Issiah Berlin. فى كتاب The Hedgehog and the Fox.

ان هذا التطابق بين الواقع المتخيل وواقع التجربة يرمز الى النمط الدوار لتطور تولستوى ، ولتكرار عـدد قليل من الموتيفـات والأفعال الرامزة ، ولاحظ مارسيل بروست (*) :

« على الرغم من كل شيء فالظاهر أن تولستوى كان يكرر نفسه فى خلائقه الفنية التى تبدو ظاهريا غير قابلة للاستنفاد . اذ كان لديه تحت امرته من الناحية الظاهرية أفكار قليلة تتخفى وتتجدد ، ولكنهـا تبقى دائما متماثلة » .

ويرجع ذلك الى أن مطلب الوحدة للكشف عن المعنى الشامل يكمن وراء فن تولستوى حتى عندما يشتد افتتان مدركاته الحسـية بالتنوع الذى لا حد له للحياة .

واتضحت الموتيفات الأساسية من البداية . ففى ينـاير ١٨٤٧ ، وكان فى التاسعة عشرة فحسب كتب تولستوى قواعد للسلوك كانت تنبىء بصفة بينة (*) بالمبادىء الناضجة لمسيحية تولستوى . وفى الشهر نفسه ، بدأ كتابة يومياته التى عرضت شهادة حياة كاملة للحوار بين روح شديدة المراس وجسد متمرد . وخلال هذا الشتاء أيضـا ، حاول رفع مستوى الفلاحين فى ضيعته . ففى ١٨٤٩ ، أنشأ فى هذه الضيعة مدرسة لتعليم أولاد الفلاحين ، وأجرى تجارب لتطبيق النظريات التربوية التى تشابهت هى والتجارب التى شغلته عندما تقدم فى السن ، وفى مايو ١٨٥١ ، سجل فى مذكراته أن حياة الطبقة الراقية فى موسكو تدفعه الى التقزز . وقرأنا فى هذه المذكرات أنه كان يشعر بالقلق والضيق « من حالة صراع داخلى مستمر » . وفى سبتمبر من العام التالى بدأ تولستوى كتابة صورة باكرة من كتابه « صباح أحد الملاك من الأعيان » ولا شيء أوضح فى دلالته على وحدة محاولاته من حقيقة اطلاق نفس الاسم على البطل الذى سيطلقه فيما بعد على بطل رواية البعث . فالأمير نخليودوف يقف فى مستهل الحياة الأدبية لتولستوى كما يقف عند نهايتها . ونراه فى كلا الموقفين فى حالة ضيق من المآزق الدينية والأخلاقية المتماثلة .

وفى مارس ١٨٥٥ وضع تولستوى الفكرة التى ستهيمن عليه حتى ساعة رحيله من الدنيا ، وعبر عنها على نحو صريح ، فلقد تصور « احدى الأفكار الهائلة » ، التى اتخذها كركيزة لدين جديد يناظر الحالة الراهنة للبشرية ، « يعنى دين المسيح بعد تطهيره من الدوجما والروحانيات ، والذى يعد بتحقيق النعيم على الأرض وليس فى المستقبل » وهذا هو مبدأ

(*) فى Journées de lecture .

عقيدة (كريدو) تولستوى · ولا تزيد الأعمال التى ألفها ونشرها بعد ١٨٨٠ عن مجرد صور منقحة لها ·

وحتى قبل أن يبدع تولستوى رواياته العظمى فانه فكر فى رفض الفنون الجميلة (*) والأدب الرفيع رفضا باتا ، ففى نوفمبر ١٨٦٥ ، أعلن اشمئزازه العميق من « الحياة الأدبية » ومن الوسط الاجتماعى الذى سحب ازدهارها · وفى ذات الشهر ، كتب وصية فى صورة رسالة لفاليرا أرسنييفا (التى اعتبرها خطيبته) بدت قريبة الشبه بالوصايا المأسوية ، ولكنها تمثل القمة التى بلغها تولستوى ، وتضمنت ما يأتى : « لا تيأس من بلوغ الكمال » ·

ووضع أساس برنامجه الناضج فى الاصلاح الدينى والأخلاقى فى الحقبة الواقعة بين مارس ١٨٥٧ ونهاية ١٨٦١ ، ففى ٦ أبريل ١٨٥٧ (ظهر الأسلوب الجديد فى باريس) وشهد تولستوى عملية لتنفيذ الاعدام هناك ، وغادر المدينة وهو يشعر بالغضب · اذ شعر بأن احترامه للحياة قد تعرض لاهانة قاسية ، واستخلص من هذه الواقعة « أفضلية الفوضى كمثل أعلى » ، وكتب الى الناقد الروسى بوتكين :

« رأيت الكثير من المشاهد الفظيعة المثيرة للاشمئناط فى الحرب ، وأيضا فى القوقاز · ولكن لو أنهم مزقوا أحد الرجال اربا أمام عينى ، ما كانت الصدمة ستبدو لى فى نفس فظاعة مشاهدتى لهذه الآلة الأنيقة البارعة التى استعملت لتنفيذ حكم الاعدام فى شاب سليم الجسم فى عملية لم تستغرق أكثر من ثوان معدودة · ولقد صممت على اتخاذ القرار الآتى : فمن الآن فصاعدا لن أكتفى بعدم الاشتراك فى أى اجراء من هذا القبيل ، ولكننى لن أعمل فى ظل أى شكل من أشكال الحكومات أيا كان نوعها فى أى ظرف من الظروف » ·

وفى أكتوبر ١٨٥٩ ، أخطر تولستوى شيشرين الناشر المشهور والمصلح بأنه تخلى نهائيا عن الاشتغال بالأدب · وبدا موت أخيه فى السنة التالية كأنه تأكيد لما استقر عليه رأيه · وفى ١٨٦١ ، تشاجر شجارا عنيفا هو وتورجينيف بعد أن تصوره كأحد أنصار الفن البحت والدنيوى ، وانغمس فى دراسة منهجية لمسائل التربية والتعليم ·

وفى كتاب الاعترافات ، عرفنا الروائى أن منظر الجيلوتين ووفاة شقيقه نيقولاس تولستوى كانا الدافعين الحاسمين وراء استيقاظ مشاعره الدينية · ومن المثير للاهتمام أن نتذاكر أن تجربتين متماثلتين على وجه

(*) Belle lettres.

الدقة (الحـــكم بالاعـدام العلنى ووفاة شقيق له) كان لهما دور مماثل « فى هداية دوستويفسكي الى الصراط المستقيم » وتذكرنا الفقرة التى جاءت فى الاعتراف بما رواه الأمير مويشكن (فى رواية الأبله) عن كيف رأى أحد المجرمين يساق للموت أمام الجماهير المشدوهة فى ليون بفرنسا · وعرض تولستوى أزمته الداخلية من خلال صورة تقليدية ، وان كانت من الصور التى عكست ذكرياته عن القوقاز أو قراءته لدانتى « فى بحثى عن اجابات لأسئلة الحياة ، اكتشفت مشاعر الانسان عندما يضل فى غابة »· غير أنه عوضا عن دخول الجحيم ، أو اتجاهه على الفور للاهوت ، فانه شرع فى جمع الملاحظات « عن كتاب يدور حول أحداث ١٨٠٥ » · وهذا الكتاب هو ما أصبح يسمى « الحرب والسلام » ·

وهكذا باستطاعتنا القول بأن روايات تولستوى قد استندت على أساس من الركائز الأخلاقية والدينية ، بعضها على أقل تقدير كان معاديا للأدب · أما مظاهر الصرامة والتقشف التى نقرنها بتولستوى فى مرحلته الأخيرة ، يعنى التى كانت مصحوبة بالتخلى عن الفنون والأدب الرفيع ، وبالاقتناع بأن الفن يفتقر الى الجدية الأخلاقية ، وبالتشكك فى الجمال ، فكانت من الخصائص المميزة لنظرته قبل تأليف أعماله الرئيسية بأمد طويل · ففى « الحرب والسلام » و « آنا كارينينا » تمكنت مخيلة متحررة على نحو غير كامل من التغلب على الشكوك المجهدة المتعلقة بقيمة الفن · وبينما كان تولستوى يتابع أبحاثه فى هدف الحياة الانسانية وغايتها الأصلية ، استطاعت هذه الشكوك تجميع قواهـا · ولقد قال ماكسيم جوركى : « كانت الفكرة الكامنة وراء الآخرين تحز فى صدره وعلى نحو واضح للعيان فى كثير من الأحيان » · وتوهجت هذه الفكرة فى بريق غير محتمل كاد يقضى على بناء الرواية ·

لقد كانت المأساة غريبة الأطوار التى تعرض لها تولســـتوى هى كونه قد اعتبر عبقريته الشعرية ضربا من الفساد ، ودليلا على ارتكابه للخيانة · وبفضل ما اتسمت به « الحرب والسلام » « وآنا كارينينا » من شمول وحيوية ، فانهما استطاعتا ــ عـــلاوة على ذلك ــ تفجير صـــورة للواقع صمم فيها تولستوى على اكتشاف معنى أوحد وتماسك أكمل · ولقـد وضعت هاتان الآيتان بحثه اليائس عن حجر الفلاسفة فى موقف متعارض مع الفوضى المصاحبة للجمال · ورآه ماكسيم جوركى كأحد العلماء السحرة فى الكيمياء القديمة (الخيمياء) الذين مسهم شىء من الخبـــل والتـــوتر :

« لقد بدا لى الساحر العجوز غريبا عن الجميع وكمسافر أوحد يشق طريقه فى قفار الفكر بحثا عن الحقيقة التى تضم كل شىء والتى لم ينجح أحد فى الاهتداء اليها ·· » ·

لا يخفى ان سبور القفار بدا قبل عشرين سنة من بدء تولستوي الحياة بصفة تامة في دنيا الخيال • ولـــكن هل بمقدورنا القول بأن « الحرب والســــلام » « وأنا كارينـنـــا » تعكسان بالفعل حالة الكرب الميتــافزيقى التي مـــر بها تولســـتوى • ألا تعدان ممثلتين تمثيلا كاملا للمنظور الدنيوى السائد في عالم الرواية في القرن التاسع عشر •

ان كل من يعرف الحياة الشخصية لتولستوى وأحوال عقله سيشعر بالمتضمنات الأشكالية والمذهبية الكامنة في كل شيء كتبه ، ولعله سيعالى في هذه المشاعر • واذا أدركناها في سياقها الشامل ، فستبدو لنا الروايات والحكايات قد لعبت دور المجازات الشعرية والأساطير الاستكشافية في ديالكتيك يتصف بالضرورة بطابعه الأخلاقي والديني • وهناك أطوار للرؤى في هذه الرحلة الطويلة • بيد أننا اذا طرحنا رواية البعث جانبا ، فسنرى أن الموضوعات الدينية والأفعال ذات الطابع الديني تحتل حيزا صغيرا في عالم الرواية عند تولستوى • اذ تعد كل من الحرب والسلام وآنا كارينتا صورتين للعالم التجريبي وبيانا مرتبا ترتيبا زمنيا لما يجرى من أحداث ولما يمرون به من تجارب عبر الأيام •

ولـــو اكتفينـــا حتى بنظرة خاطفة الى دوستويفسكي ، فسنكتشف روحا مباينة • ففي رواياته ، الصور والمواقف وأسماء الشخوص وعاداتهم في الكلام ، والألفاظ المستعملة في الاشارة الى الأحداث وخصائص الأفعال تسودها الروح الدينية الدرامية • فلقد صور دوستويفسكي الآدميين في حالات أزمات الايمان أو الانكار • وغالبا ما يكشف الشخوص من خلال الانكار على نحو قوى مدى تهجمهم على الاله : « ان كل من يحاول بحث الجانب الديني في أعمال دوستويفسكي سرعان ما يدرك انه اختار موضوعا له مالا يقل عن عالم دوستويفسكي في شموله » (٧) • ومن غير المقدور الافصاح عن نفس هذا الرأي في حالة تولستوى • فلربما قرأنا روايتيه الحرب والسلام وآنا كارينتا ولا ندرك اتجاههما الفلســـفي والديني الا بطريقة مبهمة •

وبدا للأغلبية العظمى من النقاد الجانب الأبرز لفن تولستوى هو ما يتميز به من حيوية مثيرة وما عنده من تصوير دقيق محقق للحياة العسكرية والاجتماعية والريفية • ونظر مارسيل بروست الى تولستوى على أنه « اله رصين رزين اذا استبعدنا جانبا المواضع التى كشف فيها عن عجزه » • ورأى توماس مان فيه نفس ما رآه في جوته أي انسانا محظوظا من الطبيعة وأحد الأوليمبيين الذين نعموا بكمال الصحة ، وتوافرت لهم جميع سبل الحياة • واستشهد بالملحمة التولستوية وما فيها من حسيات

---

(٧) Religioese Gestalten — Romano Guardini

(ميونخ ١٨٤٧) Dostojewskis Werke

قوية ، واستمتاع على طريقة الهيلينيين بالتلاعب بالنور والرياح • وكما رأينا فقد استخلص النقاد الروس الذين يتبعون اتجاها دينيا رأيا أبعد تطرفا • فمثلا صرح ميرشكوفسكى بأن تولستوى كانت لديه « روح وثنية بفطرتها » • وذكر بردييف « أن تولستوى استمر طيلة حياته يبحث عن الله على طريقة الوثنيين » •

فهل علينا بعد كل ذلك أن نفترض دقة الصورة التقليدية عن تولستوى ؟ وهل هناك انقطاع حاسم (بين ١٨٧٤ و ١٨٧٨ ـ فيما يحتمل) بين تولستوى الوثنى الذي أبدع الحرب والسلام وبين المسيحى الزاهد الذى ألف البعث والسنوات الأخيرة ؟ لا أعتقد ذلك • اذ تترك سيرة تولستوي والسجل الذى تركه لنا عن حياته الروحية الانطباع بوجود وحدة كامنة في حياته • واذا صح افتراضنا بأن « الحرب والسلام » وآنا كارينينا كانتا أقرب الى هوميروس منهما الى فلوبير ، فلا عجب بعد ذلك اذا نسبت فكرة الوثنية اليه • وفى الحق لقد أصبحت هذه الصفة ركنا حيويا من الميتافزيقا التى يحيلنا اليها التماثل بين هوميروس وتولستوى • فثمة عناصر وثنية في مسيحية تولستوى ، وبخاصة فى تصوره للاله • واذا جازت المقارنة بين الالياذة والحرب والسلام بناء على أسس شكلية (ولقد رأينا أن ذلك كذلك) فى هذه الحالة لن نستغرب المقارنة بين الجوانب الأسطورية المهيمنة أيضا • واذا حرصنا فى انتباهنا على جانب التجارب وعدم الالتزام بفكرة مسبقة عن موقفه ، فسيكون فى استطاعتنا ـ كما أعتقد ـ ادراك عدم وجود تعارض جذرى بين النزعة الوثنية عند تولستوى ومسيحية تولستوى ، ولكنهما تمثلان حالتين متعاقبتين ومتفاعلتين فى دراما عقلية مفردة واحدة • اذ كانت الحرب والسلام وآنا كارينينا والحكايات التى نشرت فى السنوات الباكرة والوسطى ـ والتى رغم اعتمادها فى التأثير على الجانب الحسى ـ الا أنها رغم ذلك قامت بدور ريادى وممهد للاهوت تولستوى • فلقد وطدت صورة العالم التي سيسعى هذا اللاهوت لتفسيرها ، وعلى عكس ذلك ، فان عقائد تولستوى فى مرحلته الأخيرة قد أثبتت حماقة المقدمات التى طرحت فى كتابات مرحلته الذهبية •

واذا تمعنا فى التحول من الفكر المجرد الى التجسيم الفنى ، ومن الأشكال الشعرية الى الأساطير الجديدة ، فاننا سنجنح الى المغالاة فى التبسيط • وسنرى خطوطا مستقيمة وعواقب مباشرة ، بينما ما هناك حقا هو منحنيات من الأرابسك ، وهذا يفسر قيمة شهادة ماكسيم جوركى الذى كان من خبراء الشكل • اذ قال عن تولستوى :

« لا أحد تماثل معه في التعقيد والتناقض ، والعظمة فى كل ناحية •

نعم فى كل ناحية · انه عظيم الى درجة مثيرة للدهشة ، ويتمتع بسعة أفق يصعب التعبير عنها بالكلمات · فلقد احتوت جعبته على الكثير مما دفعنى الى الرغبة فى الصياح بصوت عال : « انظروا ! ياله من شخص رائع ، ومع هذا فانه يعيش على سطح الأرض ! » ·

وليس من شك أنه كان ذا طبيعة متناقضة ، ولكنه كان يمثل على نحو غريب وحدة واحدة تتركز حول مأزق من المآزق القـــديمة ، فالله خلاق وصاحب شاعرية خلقت قمة الأساطير · ولكن الفنان الفانى خلاق أيضا · فما هى اذن العلاقة بين الاثنين ؟

٣

لا أنوى محاولة تقديم خلاصة منهجية للاهوت تولستوى ، لأن تعاليمه مشروحة فى مباحث متخصصة رائعة · وكان تولســـتوى من المجادلين أصحاب النشرات ممن يؤمنون بمزايا الوضوح والتكرار ، وأيضا من أساتذة فن تبسيط الأفكار المعقدة وتقديمها فى حكايات تصويرية ، ونادرا ما اتصفت أوليات معانيه بالغموض · ولعـــل لينين وجـــورج برنارد شو قد تعلما منه قدرا من فنون الحدة والعنف · وسيقتصر كلامى على جوانب من ميتافزيقا تولستوى بالمقدور الربط بينها على نحو آمن وبين بويتيقا الرواية عند تولستوى ·

ومما سبق ذكره بوسعنا أن نستخلص وجود رؤيا شاملة كامنة فى كل عمل فنى متكامل · اذ تعرض حتى القصيدة الغنائيـــة القصـــيرة فى صورة محددة مجالين من الواقع أو الحقيقة : أولا ـ القصيدة ذاتها ؛ ثانيـــا ما يكمن وراءها (فالفـــازة على سبيل المثال محددة بنطاقين من الفضاء) أما فى أكثرية الأمثلة فليس بمقدورنا التوثيق الكامل للاستمرارية بين الأسطورة وتجسيمها الاستاطيقى · فنحن نخمن أو نقرأ بين السطور (وكأننا نتصور القصيدة شاشة وليست عدسة ، كما يتوجب أن تكون) أو نستنتج من باب الاحتمال مما نعرفه من سيرة الكاتب والجو الفكرى فى عصره · بيد أنه كثيرا ما تخيب هذه التكهنات ظننا · فمثلا ربما أوحت لنا فحولة فن شكسبير وثبات نظرته التنويرية ورحابتها ، وما ألقـــاه من ضوء على المبادىء الأساسية لأحوال الانســـان ، ربما أوحى لنا بأنه قد جاء بفلسفة محددة المعالم ، تجعله واحدا من أعمق الثقات · فمن بين كل ما طرح فى الأدب من نقد للحياة تترك خواطر شكسبير انطباعا لدينا بأنها الأكثر شمولا وقدرة على التنبؤ ، غير أننا اذا حاولنا جمع استبصارات

شكسبير في نسق فكرى ، واذا سعينا لفصل البرنامج الميتافيزيقى عن الحركة الدائبة للمادة الدرامية ، فاننا سنهتدى الى كتيب من الأبيات الشهيرة التى لا تتصف بما هو أكثر من كمال التعبير · وساقت عالمية خواطر شكسبير الرومانتكيين الى جعله مماثلا لهاملت · وفى الوقت الحاضر ثمة ميل الى تصور دور الدوق فى مسرحية دقة بدقة ودور بروسبيرو فى العاصفة على أنهما يمثلان الفلسفة الشخصية للشاعر بعد بثها من خلال هاتين الشخصيتين ، وأنهما قدما الأساس البنيوى للحجة المؤازرة لعمله الفنى · وهكذا رأينا فيرجوسن يتخيل شكسبير متخفيا وراء قناع دوق فيينا « وأنهـا قد ألقت ضـوءا من جملة جوانب على معتقداته الكبرى » (٨) ولكن كيف يمكننا القول بأن شكسبير لم يتقمص أيضا دور دوق أنجيلو فى « دقة بدقة » ؟ ولاحظ جوته فى مبحث قصير كتب خلال صيف ١٨١٣ : « ان رجلا اتصف بفطرته بالتقوى مثل شكسبير توافرت له الحرية التى تساعده على عرض مشاعره الدينية فى صورة دينية ، دون اشارة الى أى دين بالذات » ولكن هذا الرأى أيضا لا يزيد عن كونه تخمينا ، وهناك علماء يعتقدون أن مفتاح تفسير شكسبير للحياة ، ومعرفة العقائد التى آمن بها لا يرجع الى سعة أفقه الفكرى ، وانما يرجع الى اعتناقه ــ سرا ــ للمذهب الكاثوليكى ·

ومن ناحية أخرى ، هناك كتاب القرابة بين فلسفتهم الخاصة والأداء الأدبى واضحة ، وبالاستطاعة اثباتها بالرجوع الى النصوص الفعلية ، ومن بين هذا النفر يمكن احتساب دانتى ووليم بليك وتولستوى · فبمقدورنا اذا استعنا برسائل تولستوى ومسوداته ويومياته تتبع اتجاهاته الفكرية ابتداء من ومضات من الوعى الى الصرح النهائى للمذهب · وأحيانا يتسنى لنا تتبعه بوضوح من خلال سياق الروايات · فلم يجر أى تحوير فى جميع المواضع فى عناصر التجربة حتى تتواءم هى وروح العمل الفنى ، ففى رواية البعث ، بل وفى رواية الحرب والسـلام طرحت النواحى الأخلاقية وبعض المتناثرات النظرية ، التى بدت أشبه بجلاميد نيزكية فى المشهد المتخيل ، وبعبـارة أخـرى ، فقد غزا المبحث العقيدة ، وفى المقابل نلاحظ فى آنا كارينينا التوافق كاملا ، فقد بسطت الأفكار التطهيرية من خلال ادراك الروح المأسوية ، الى حالة الهداية التى تحققت فى نهاية المطاف بدقة توافقت هى وحركة القص فى الرواية ·

ويضـم لاهوت تولستوى أربع أفكار رئيسية : ١ ــ المـوت · ٢ ــ مملكة الله · ٣ ــ شخصية المسيح ٤ ــ لقاء الروائى بذاته وبربه

---

(٨) Measure for Measure : Francis Fergusson (The Human Measure in Dramatic Literature) نيويورك ١٩٥٧ ·

جل جلاله • وليس من الميسور دائما تحديد الحكم الأخير لتولستوى فى هذه الأمور • فلقد تعدلت معتقداته نوعا بين ١٨٨٤ و ١٨٨٩ • وبالاضافة الى ذلك ، فانه كان يكيف معانيــه على أنحاء شتى بحيث تتناسب مع الادراك الفكرى لمختلف جماهيره ، ومن هنا جاء شعور بردييف بأن لاهوت تولستوى كثيرا ما تواءم ومستوى البسطاء ، ولكن فى القاعدة الأساسية التى طرحها فى بعض كتبه (*) وفى المذكرات ، وبخاصة فى الحقبة الواقعة بين ١٨٩٥ و ١٨٩٩ ، فانه طرح ميتافزيقا وطيدة راسخة • فلقد تضمنت عنـاصر تأثر بهـا ماكسيم جوركى مما دعاه الى القول عن تولستوى : « بالتأكيد ان لديه بعض أفكار يخشى بأسها » •

وتماثل هو والمصور جويا والشاعر رلكه • فقد كانت فكرة الموت تطارده ، واشتدت هذه المطاردة عنفا بمرور السنين ، ففى حالته ، والأمر بالمثل فى حالة الشاعر ييتس ، ارتفعت درجة حرارة الحياة ، واستفحلت أوصابها فى مرحلة الشيخوخة • واتسمت تجربة تولستوى فى الحياة الدنيوية والحياة الفكرية بمستوى فائق البطولة مما دفع كيانه برمته الى التمرد فى مواجهة مفارقة الفناء • ولا ترجع مصـادر قلقه فى المقام الأول الى خوفه على جسمه (اذ كان جنديا وصيادا عظيم الجرأة) ولكنه عانى من الشعور باليأس من المسائل الذهنية ومن الظنون التى كانت تنتابه عن تعرض حياة البشر من خلال المرض أو العنف « أو افتراس الزمان للانطفاء الذى لا عـلاج له ، وللاختفاء شـيئا فشيئا فى الكفن الأسود » الذى حدثنا عنه ايفان اليتش فى آخر لحظات توجعه •

وهناك تعارض على طـول الخط بينه وبين دوستويفسكى ، الذى اعترف بأنه « سوف يظل مع المسيح حتى اذا أثبت أحد أن المسيح خارج عالم الحقيقة » ، بينما صرح تولستوى « بأنه يحب الحقيقة أكثر من حبه لأى شىء آخر فى العالم » • وأرغمته دقته على الاعتراف بعدم وجود برهان قاطع لاثبات خلود الروح ولاستمرار أى شكل من أشكال الوعى • فعندما ماتت آنا كارينينا تحت عجلات القطار ، انتقل كيانها بلا رجعة الى عالم الظلمـــات ، وتماثل تولستوى هو وليفن الذى كثيرا ما عكس صـــورة الروائى ، فى شعوره بالانزعاج الى حد كاد يقضى عليه من جراء احساسه بالعبث الظاهرى للوجود الانسانى • ففى يومياته راودته أحيانا فكرة الانتحـــار :

« لقد أقـدم على هذه الفـكرة قلة من أرباب القوة الفذة والحيـاة المتوافقة • فبعد أن فهموا حمق النكتة التى تعرضوا لها ، وأدركوا أن موتهم

(*) مثل الاعترافات ـ اعتقاداتى ـ والعقيدة فى ايجاز ـ عن الحياة ـ التعاليم المسيحية •

أفضل من بقائهم أحياء ، وأن الحل الأفضل هو عدم الاستمرار في الوجود ، فانهم تصرفوا تبعا لذلك ، وأنهوا هذه النكتة الحمقاء على الفور ، ما دامت السبل التي تساعدهم على تحقيق ذلك ميسورة : كوضع حبل حول العنق أو الغرق في المياه ، أو طعن القلب بخنجر ... » .

وبزغت من خلال هذا الخاطر اليائس أسطورة ملطفة ، فبعد أن اكتشف تولستوى « أن الله هو الحياة » « وأن معرفة الله ومعرفة الحياة يعنيان ذات الشيء » ، فانه نزع الى انكار حقيقة الموت ، وكتب في مذكراته (ديسمبر ١٨٩٥) : « لم يولد الانسان قط ، ومن ثم فانه لن يموت أبدا وسيستمر كائنا » . وحتى عندما أبدى استعداده للاعتراف بتجربة الموت ، وبامكان تعريفها ، فانه رأى في هذه التجربة مظهرا لقدسية الحياة ، وكتب الى الكونتيسة تولستوى في مايو ١٨٩٨ واصفا نزهة قام بها في احدى الغابات المزهرة في بواكير الصيف :

« لقد فكرت ، كما أفعل دوما في الموت . وبدا واضحا لى بأنه بعد الموت سيستمر كل شيء على أفضل حال ، كما هو الآن ، وان كان ذلك سيتحقق على نحو آخر ، وأدركت لماذا شبه اليهود الجنة بالروضة » .

وفي الشهر التالي ، وما يتخلل هذه الفترة من بهاء ، ومستعينا بمفردات من عالم المسرح على غير عادته ، سجل تولستوى احدى خواطره وأروعها :

« الموت معبر (بكسر الميم) من أحد أنواع الوعي الى نوع آخر ، ومن احدى صور العالم لصورة أخرى ، وكأنك تنتقل من مشهد الى مشهد آخر . وفي لحظة العبور هذه ، يتضح جليا ، أو يشعر المرء على أقل تقدير بالواقع في أشد حالاته تركيزا وفاعلية » .

ولست أزعم أن هذا الاعتقاد بنكهته الشرقية المهدئة التي تحض على السكينة قد أزال تماما شعور تولستوى بالضيق ، ولكننا اذا نظرنا اليه ميتافزيقيا سنرى أن انكار وجود الزمان والفجوة الفظيعة بين سرعة التحول والموت بمقدوره القاء ضوء على سر الخلق الشعرى ؟

وأدرك تولستوى فيما يجرى في عالم الرواية تماثلا مع دور الاله . ففي البداية كانت « الكلمة » في حالة الاله والشاعر على السواء ، فلقد بعثت شخوص « الحرب والسلام » و « آنا كارينا » من وعى تولستوى ، وكانت هذه الشخوص مسلحة أكمل تسليح بالحياة وحاملة في أحشائها بذور الخلود . نعم لقد ماتت آنا كارينا في الرواية المسماه باسمها ، بيد أننا في كل مرة نقرأ فيها الكتاب نراها تبعث ثانية ، وحتى بعد أن نفرغ من القراءة فاننا نشعر بها وهي تحيا حياة أخرى في ذاكرتنا .

ففى كل شخصية أدبية ، يوجد شيء ما من « عصفور النار » الذى لا يموت. ونحن من خلال حياة شخوصه وبعدها ، وفى اندفاعها قدما ، نلمح وجود تولستوى وبدايات ولوجه الى عالم الأبدية ، ومن ثم فاذا شعرنا بالدهشة لما فى مبتكراته من حيوية ، ولعدم وجود نهاية شكلية لرواياته ، علينا أن نراعى أنه كان مصمما على التسيد على الموت • وبعد أن شجب أعماله الأدبية بفترة طويلة ، فانه استمر متمسكا بالاعتقاد الخفى بأن أعمـاله كانت تحديا للفناء ، واعترف فى مذكراته فى أكتوبر ١٩٠٩ بأنه « ربما رغب العودة لكتابة الأدب » واستمر حتى النهاية يضع مخططات للروايات والحكايات والدرامات ، وكأنها تعاويذ لاطالة العمر !

وبزغ تصور تولستوى لمملكة الله بطريقة مبـاشرة من محاولاته العنيدة لاصطياد الروح المنجذبة نحو الموت ، واستبقائها الى الأبد فى نطاق حدود العالم الملموس • ورفض باصرار ما يقال من أن « المملكة » تقع فى مكان آخر ، وأننا نقترب منها اذا تسامينا على الحياة ذاتها • ويستند الكثير من الفكر الغربى على القسمة الافلاطونية الى عالم الظل ، أى عالم الحسيات الفانية وعالم المثل « الحقة » التى لا تتغير والنـور المطلق ، وانغرس فى نظرياتنا الفنية الاعتقاد بأن الفن يكشف لنا اعتمادا على المجاز والتشبيهات كقوله ان عالمنا لا يزيد عن صورة مجزأة من العالم الحق أو صورة فاسدة منه ، ويعد صعود دانتى الى عالم النور محاكاة يحتمل أن تكون أعظم ما اهتدينا اليه من حيث التماسك والحدة للعقل الغربى فى جملته ، يعنى الارتقاء من العابر الى الحقيقى عن طريق الفلسفة أو العلم ، أو الحالات الاشراقية المباغتة التى نتزود بها من الشعر والنعمة الالهية •

وتحتوى « الرواية » عند تولستوى على وعى مزدوج ، وان كان حدا المجازات الأساسية من هذا العالم • وعندما يوضع الحدان بجوار بعضهما البعض ، فان هذا لن يكون على أساس تمثيل أحدهما لحياتنا الدنيوية ، وتمثيل الحد الآخر للعالم المتسامى الأكثر حقيقة ، الذى سنتعرف اليه فى الآخرة بعد الموت • ولكن المقصود بالحد الأول عند تولستوى هو الحياة الخيرة وبالحد الآخر الحياة المرذولة • وكلاهما هنا على الأرض فى تيار الزمان المادى ، ففن تولستوى معارض للأفلاطونية ، ويمجد الطـابع الحق الكامل للعالم ، ويكرر ولا يمل التكرار بأن مملكة الله يجب أن تشاد هنا والآن على هذه الأرض وفى هذه الحياة الحقة الوحيدة التى تتوافق معنا • ويكمن وراء هذا الاقتناع برنامج المصلح العملى الذى صمم على انشاء أورشليم جديدة وأيضا برنامج أحد الأدباء المؤمنين — فى صمت — ممن تغذيهم مخيلاتهم بلا توقف • ولم يكن الشاعر الذى أبدع الحرب والسلام

وآنا كاريننا مستعدا لاعتبار هذه المبدعات بأكثر من « زبد أو رغاوى تتلاعب بأطياف نماذج الأشياء » .

ولم يشعر تولستوى بالملل أو الكلل من كثرة ترديد الدرس الذى لا يؤمن بوجود عالم آخر ، ويرى وجوب اضطلاع الفانين بانشاء مملكة الله على هذه الأرض ، وماثل بين صوت المسيح و « الوعى العقلانى برمته للبشرية » ، ورد موعظة الجبل الى خمس قواعد أساسية للسلوك :

« بالمقدور تحقيق تعاليم المسيح كما ذكرت فى الوصايا الخمس ، وانشاء مملكة الله ، وتعنى مملكة الله على الأرض توفير السلام لجميع البشر . ويتلخص كل ما جاء فى تعاليم المسيح فى تحقيق مملكة الله ، يعنى منح الانسان السلام » .

فما هو جوهر الرسالة الدينية للمسيح ، لقد علم البشر : « عدم ارتكاب الحماقات » . وانعكس كل ما نادى به تولستوى من تجريبية وحشية ونفاد صبر أرستقراطى فى هذه الاجابة الفذة ، أما مسيح « دوستويفسكى » فكان على عكس ذلك . انه يعلم الناس ارتكاب أبشع الحماقات ، لأن ما يبدو حكمة فى نظر الله قد يبدو حماقة فى أعين العالم .

فليس لتولستوى أى تعامل مع « الكنيسة الميتة » التى تقبل الجرائم والحماقات ، ولا مع انسانيات الحياة الأرضية توقعا للحصول على نصيبها من العدالة فى العالم الآخر . وبدت له « ثيوديقا » المثوبة والاعتقاد بأن المعذبين والمعدمين سيجلسون على يمين « الأب » فى المملكة الأخرى غشا وتدليسا وخرافة فظة ، قصد بها الحفاظ على النظام الاجتماعى القائم . فلابد من تحقيق العدالة « هنا » و « الآن » ، ونصت الترجمة التولستوية للوصية الثانية على قيام القيامة الألفية على الأرض ، وفيها سينتبه البشر الى ما عليه الأخلاقيات العقلانية . ألم يذكر فى الكتاب المقدس (انجيل يوحنا) بأن رسالة الله هى حث البشر على الايمان بالحياة التى منحها لهم ؟ ، وشعر تولستوى بتأثير قتامة نظرته بأن الله لن يمنحهم مملكة أخرى . وما منحنا (بضم الميم) يجب أن يتحقق فيه أكبر قدر مستطاع من السلامة والكمال .

وأكد تولستوى أن عقيدته مستمدة من جذور راسخة فى الكتاب المقدس . ولقد أساء المعقبون الأوائل قراءة الكتاب المقدس بتأثير انحرافهم أو غباء عقولهم . وفى ١٨٥٩ قال بنجامين جويت فيما يتعلق بمشكلات الشروح والتأويلات « بأن الحقيقة الكلية قادرة على شق طريقها بسهولة وسط عوارض الزمان والمكان » . وآمن تولستوى بهذه الفكرة ، وبلغ فى تأكيده لها أقصى حد مستطاع :

« ان التفسير الشائع للآية ١٧ والآية ١٨ من انجيل متى (واللتين صدمتاني لما فيهما من غموض) قد أقنعني بعدم صحة الآيتين • وعندما أعدت قراءتهما ذهلت لما في معنيهما من بساطة ووضوح تكشف لي على حين غرة » •

ولم يستح تولستوي ، وأتى بحلول دوجماطيقية : « وأكدت النصوص زعمي مما يجعل من رابع المستحيلات الارتياب فيما قلت » • ولم يكن هذا التجاهل البرم (مع كسر الراء) بالغوامض الفيلولوجية والمذهبية في الكتاب المقدس مسلكا عارضا ، ولكنه يشير الى أوجه القرابة بين تولستوي وجميع الحركات المتطرفة (الراديكالية) والتي حطمت المعتقدات التقليدية وهاجمت الكنيسة الرسمية بين القرن الحادي عشر وأواخر القرن السادس عشر باسم عدالة القيامة الألفية وانشاء مدينة الله على الأرض • ولقد اندلعت هذه الانتفاضات ، بل وحتى حركة الاصلاح الديني ذاتها على الرغم من وضوح الكتاب المقدس ، وكونه في متناول عقل العوام ، اذ لا يعترف « النور الداخلي » بألغاز المتفيقهين في تفسير النصوص •

وهدفت أساطير « العدالة » و « الدولة المثلى » خلال التاريخ الى غايتين • فاما سلمت بعدم معصومية الانسان بفطرته وبثبات مقاييس الاجحاف والعبث في المسائل الانسانية والافتقار الضروري لكمال كل آليات السلطة وبالأخطار المترتبة على محاولة انشاء يوتوبيا ثانية ، أو أكدت اتصاف الانسان بالكمال وقدرة العقل والارادة على التغلب على ما في النظام الاجتماعي من تفاوت ، ووجوب انشاء مدينة الله الآن وعلى الأرض ورأت في التبرير الترانسندتالي لأساليب الله للبشر مجرد أساطير ماكرة قصد بها خنق الغرائز الثورية للمضطهدين • ومن بين أنصار المعسكر الأول أولئك المفكرون السياسيون والحكام الذين نصفهم بالتجريبيين أو الليبراليين وجميع من لا يثقون في الحلول النهائية ، ومن يرون عدم انفصال الافتقار الى الكمال عن الواقع التاريخي • وباستطاعتنا احتساب من يميلون الى الاعتقاد بأن أي نظام حكم مثالي يفرض على الكثرة من قبل قلة من أرباب العقليات الهوائية والنزعات الانسانية الساخطة من أثر القانون القاتل للانتروبيا (*) سيؤدي الى حالة قميئة من اساءة الحكم • ويتعارض مع هذا الاتجاه الشاك والمستسلم أنصار « جمهورية افلاطون » وأنصار العقيدة : الألفية (**) والرؤيون في الملكية الخامسة وأتباع أوجست كونت • فهم جميعا أعداء المجتمع المفتوح وغير الكامل • ان هؤلاء

(*) Entropy
(**) Chiliasts.



تولستوی



Tolstoi's Excommunication

Hinaus mit ihm! Sein Kreuz ist viel zu groß für unsre Kirche!

صورة كاريكاتورية من مقتنيات دار محفوظات بيتمان الألمانية تعقب على المذهب المسيحى الذى يدعو له تولستوى

«افرنقع! مطرود أنت من كنيستنا! فلا موضع فيها لصليب بالغ الضخامة!».

النفر خاضعون لفكرة متسلطة تسيء الظن بالبشر ولا ترى غير حماقاته وشروره ، وهم على استعداد لاقتلاع جذور القلاع العريقة للفساد وخوض بحار الدم — ان لزم الأمر (وهذه هي الصورة الدائمة للجماعات الوسيطة التي بالغت في تقييم المحرمات) (*) حتى تظهر للوجود المدينة الجديدة للشمس ، حتى لو تحقق ذلك على حساب انكار الذات في صورة متعصبة ٠

ويعد سر مملكة الله محوريا في هذا النزاع ٠ فلو وجدت هذه المملكة بعد أن يتحقق الفناء ، واذا آمنا بوجود حكم خلاصي آنئذ ، فاننا قد نقبل القول بدوام الشر في هذا العالم ، وسيكون من المقبول الاعتراف بأن حياتنا الحاضرة لا تمثل الكمال والعدالة الشاملة أو انتصار القيم الأخلاقية ٠ وعلى ضوء هذا الرأي ، يصبح الشر ذاته من المستلزمات الضرورية للحرية الانسانية ، ولكن اذا لم توجد « حياة أخرى » ، ولم تزد مملكة الله عن مجرد فانتازيا من صنع معاناة الانسان ٠ في هذه الحالة ، فان علينا أن نبذل قصارى جهدنا لتطهير العالم من أوصابه وبناء « أورشليم » بأحجار أرضية ٠ ويتطلب تحقيق ذلك قلب المجتمع القائم ، وبذلك تغدو القسوة والتصلب المتعصب فضائل زمنية في سبيل تحقيق المثل الثوري الأعلى ٠ فقد يضطر التاريخ الى اجتياز هرماجيدون (**) ، أو التعرض لعشرات السنين من الرعب السياسي ، ولكن الدولة ستختفي في نهاية المطاف ويرجع الانسان مرة أخرى الى الجنة الأولى ٠

انه حلم قديم ، حلمه الرؤيون في العصر الوسيط والمعمدانيون وأبعد الناس تطرفا بين رجال اللاهوت البيورتان ٠ وفي مظهره الحديث فانه قد الهم أتباع سان سيمون وأتباع كابيت والفرع الديني من الحركة الفوضوية ٠ وعلى الرغم من أن أنصار الاعتقاد بالقيامة الألفية كثيرا ما أعلنوا تمسكهم بالانجيل ، وزعموا اتباعهم الرسالة الحقة للمسيح ، الا أن الكنائس الراسخة قد وصفتهم بقمة الهرطقة ٠ وهل يجوز القول بالحاجة لله لتخليص البشر ومواساتهم لو صح أنهم قادرون على تحقيق العدالة الكاملة والسلام في حياتهم الفانية ؟ أليست فكرة الله ذاتها من مستلزمات معاناة الجسد وتوجعات الروح ٠ ولقد حاول توماس مونستر (***) حكم مولهاوزن وجعلها صورة لمدينة الله أو

(★) Taborites.

(★★) Armageddon موقع في فلسطين على الطريق بين مصر وسوريا وجرت فيه جملة معارك ٠ وطبقا لما جاء في انجيل يوحنا ، فانها لن تشهد بعد أن أعاد النبي سليمان بناءها أية معارك ، بعد انتصار الخير على الشر ٠

(★) Thomas Muentzer (١٤٣٠ — ١٥٢٥) مصلح بروتستانتي ألماني وزعيم لا معمداني ٠

مدينــة الوحي ، وشــجب لوثر التجربة اعتمادا على بصيرة بعيدة النظر وصادقة • ووصف بنود الدستور الذى نادى به مونستر « بأنها تهدف الى اقامة المساواة بين الناس ، واقامة مملكة المسيح على هذه الأرض ، أى مملكة مادية وهذا مستحيل » (٩) •

ان قدرا كبيرا من الصراع الذى يتعذر حسمه بين لاهوت تولستوى ولاهوت دوستويفسكى ، أى بين الأمل فى البعث والنبوءة المأسوية التى وردت فى رواية المسوس مضمر فى هذا الحكم • اذ تركزت محاولة تولستوى الرئيسية على جعل المملكة الروحية للمسيح مملكة على هذه الأرض » • وأعلن دوستويفسكى فى رواية المسوس وفى رواية الاخوة كارامازوف « استحالة ذلك » ، بل وذكر أن هذه المحاولة قد تنتهى بحالة سياسية وحشية ، وبتدمير فكرة الله •

وفى عصرنا الحالى ، تفجر هذا الصراع مصحوبا بعنف رؤيوى • اذ يعد الرايخ الذى سيدوم ألف سنة الذى نادى به الحزب الاشتراكى الوطنى ، وأيضا المجتمع اللاطبقى الذى سينتهى باختفاء دولة السوفيت الشيوعية من الصور الأخروية ومن الأهداف الجديدة فى السعى القديم لتحقيق القيامة الألفية • واكتسبت هذه الأخرويات طابعها الدنيوى من كونها قد انبعثت من انكار وجود الله • غير أن الرؤيا الكامنة وراءها ووراء جميع الحركات المؤمنة بالقيامة الألفية واليوتوبية تنحصر فى احتمالين : فاما أن يسعى الانسان مضطرا الى خلق الحياة الكريمة « هنا » على الأرض ، أو يستسلم للمعاناة ويمضى فى سبيله على الأرض فى مرحلة فوضوية متعسفة غالبا ما يتعذر فهمها بين قطبين من الظلمات • فيتوجب ادراك مملكة الله كمملكة للانسان • وهذا هو شعار لاهوت اليوتوبيات الشمولية • أما هل توفق فى قهر خصومها المنشقين أو المنقوصين فالظاهر أنه لا مفر من توجيه هذا السؤال الى قرننا العليل ؟ والسبيل الآخر لطرح السؤال هو البحث عمن قدم الصورة الأصح للطبيعة البشرية والبيان الأقدر على التنبؤ التاريخى : تولستوى أم دوستويفسكى ؟

وغنى عن القول ، ان تولستوى قد تخيل وجود مملكة لله على الأرض ، وان صعب تصور ما جال بخاطره بخصوص هذه المملكة ، اذ كان تعاقب الرسل الذى طالما أشار اليه مثيرا للحيرة :

« فلقد فكر وتحدث عن معنى الحياة باخلاص كل من الرسل والمفكرين الآتى ذكرهم ابتداء من موسى واسحق وكونفوشيوس واليونانيين

(٩) Martin Luther : Ermanhnung zum Frieden auf die zwoelf Artikel (١٥٢٥) •

الأوائل وبودا وسقراط ٠٠ حتى باسكال واسبينوزا وفيشته وفويرباخ وجميع من لم يعرفهم أو يلحظهم أحـد ممن لم يقبلوا أى تعـاليم على علاتها » ٠

وابان المراحل الأبكر من أبحاثه الفلسفية ، اعتقد تولستوى يقينا أن تصوره للحياة الكريمة كان جزءا لا يتجزأ من ايمانه المسيحى ، غير أنه فيما بعد ازداد فكره تكتما ، ومرت لحظات بدا فيها وكأنه يخشى اتباع تطلعه الحماسى للعدالة والاصلاح الاجتماعى ، وما سيتمخض منطقيا عن ذلك ، ففى نهاية المطاف ، عندما أقدم تولستوى على كتابة العبارة الآتية : « ان الرغبة فى تحقيق خير العالم هى المرادف لما نسميه الله » ، فانه اقترب اقترابا ملحوظا من الفيلسوف الألمانى المادى فويرباخ أكثر من اقترابه من باسكال ٠ ولقد وصف لينين تولستوى بأنه « مرآة الثورة الروسية » ٠ وفى نوفمبر ١٩٠٥ ، بدا وكأن تولســـتوى قـد تبنى بعض نظريات الماركسية عن الثورة الآتية ، واختفاء الدولة آخر الأمر ٠٠ ولكن فى جميع هذه النقاط ، كانت أفكاره الممزقة وصفاء ذهنه تنساق الى التناقض وحتى فى الوقت الذى دعا فيه بحدة فائقة لاصدار « نص قابلية البشر لبلوغ الكمال » والى أساس اليوتوبيا الراديكالية ، فانه لمح الى احتمال حدوث كارثة ، وهى نفس الفكرة التى تسلطت على هرتسن ودوستويفسكى ولاحظ فى يومياته (أغسطس ١٨٩٩) :

« حتى اذا حدث ما تنبأ به ماركس ، فان كل ما سيحدث آنئذ هو اقرار الحكم الاستبدادى ٠ ففى الوقت الحالى المهيمن هو الرأسمالية ٠ ولكن حينذاك سينتقل الحكم الى المسئولين عن الجماهير العاملة » ٠

وعندما نتمعن فى الأكداس المعقدة للأدلة ، فاننا ننتهى الى الانطباع بأن تولستوى مثله فى ذلك مثل الكثيرين من المؤمنين بالقيامة الألفية والرؤيويين كانوا أوضح فى دعوتهم الى الحاجة الى الاصلاح واتباع المثل العليا المستعصية ـ التى يتوجب النهوض بها ـ أكثر من وضوحهم فيما يتعلق بطريقة تحقيق ذلك ، أو بالأطوار التى سيمر بها الاصلاح ٠ وفى الحالات التى بلغ فيها تحليله قمة الافحام ، بدا جليا أن « المثل الأعلى هو الفوضى » أكثر من كونه الحكم الثيولوجى المناسب للزمان ٠ غير أنه كان مترددا فيما يتعلق بالنقطة الأساسية ولم يتزحزح رأيه فيها قيد أنملة، يعنى وجوب تنفيذ التعهد بالتزام ارادة المشيئة الالهية والعدالة فى هذا العالم اعتمادا على العقل ٠

لقد ألححت على الجوانب السياسية من ميتافزيقا تولستوى ، لأنها قدمت فى صورة درامية جذور الاختلاف بين تولستوى ودوستويفسكى ٠

وعلاوة على ذلك ، فقد كانت أخرويات تولستوى وثيقة الارتباط بمنظور تولستوى الى الرواية وتقنياتها • فلقد استنكر ما يقال عن أن العمل الفنى انعكاس لواقع مجاوز للواقع ، ورأى أن « المباراة » يجب أن تجرى « هنا » و « الآن » فى نطاق حدود التجربة العقلانية والتاريخية • ويصح هذا الحكم عن كل من تولستوى الفيلسوف وتولستوى الروائى ، فالأرض هى مملكتنا الوحيدة ، وربما تكون سجننا أحيانا ! وفى يومياته (فبراير ١٨٩٦) ذكر احدى الحكايات المرعبة :

« انك اذا ابتعدت عن الأحوال السائدة هنا وقتلت نفسك ، فان الشيء نفسه سيواجهك مرة أخرى هناك ، ومن ثم فليس أمامك طريق آخر تسلكه ، وربما يكون من الخير تأريخ ما صادفه الانسان فى هـذه الحياة ، بعد انتحاره فى حياة سابقة ، وكيف واجه نفس الاحتياجات التى اعترضت سبيله فى الحياة الأخرى ، فأدرك أن عليه أن ينجزها » •

بيد أن تولستوى فى فترات ابداعه الشعرى ، لم ينفض يديه عما يجرى هنا ، ولعله كان يطرب للنواحى الحسية فى العـالم ، وتنوعهـا اللامتناهى ، وصلابة الأشياء • ولقد قال برديبف عن دوستويفسكى : « لم يوجد أحد أقل منه انشغالا بالعالم التجريبى •• اذ كان فنه مستغرقا تماما فى الحقائق العميقة للكون الروحى » (٢) • أما فن تولستوى فكان على النقيض من ذلك ، اذ كان غارقا فى حقائق المحسوسات ، فليس هناك نظير لمخيلته وشدة اهتمامها بأحـوال الجسد أو شـدة استحواز ما سماه لورنس « بأحـكام الدم » (*) • كان تولسـتوى يؤلف الرواية مثلما كان يصطاد الذئاب ، أو يقطع شجرة البتولا بفأسه مستخدما كامل قوته ، مما جعل مبتكرات الروائيين الآخرين تبدو بالمقارنة مجرد أطياف •

وفى كشاكيل دوستويفسكى لرواية الممسوس ، طرح شـذرة من حوار احتوى على تهكم ملحوظ :

« ليبونين : لسنا بعيدين عن مملكة الله

نيخاييف : نعم فى شهر يونيو » •

وكان هذا الشهر هو الشهر الأثير بين شهور السنة عند تولستوى ، الذى مجد من خلال فنه ، ومن خلال أساطيره الدينية العالم وماضيه الذهبى وضيرورته الثورية • ولم يكن يصدق أن من يقطنون هذا العالم هم مجرد أشباح لا جوهر لهم •

---

(٢) N. A. Bediaev. نفس المرجع •

(**) Blood wisdom

وعلى الرغم من حماقات العالم ، وشروره ، الا أنه يستجيب للعقل ، الذى يعد الفيصل الأسمى للواقع · وسأل تولستوى أليمر مود (*) : « كيف لا يعرف هؤلاء الأكارم أنه حتى فى مواجهة الموت سيظل حاصل جمع اثنين واثنين هو أربعة ؟ » · والأكارم المشار اليهم هم القساوسة الأرثوذكس الذين حاولوا استعادة الروائى (تولستوى) الى زمرتهم أو حظيرتهم ، غير أن التحدى كان موجها ربما بطريقة أشد حسما الى الميتافزيقا اللاعقلانية التى طرحها دوستويفسكى ، فلقد تساءل الروائى فى رسائل من العالم السفلى : « ما الذى أستطيع فعله بقوانين الطبيعة ؟ » أو بعلم الحساب ، فبينما لا تتجاوب فى جميع الأوقات هذه القوانين والمعادلة الحسابية التى تشير الى أن حاصل جمع ٢ ، و ٢ هو ٤ ، مع ما أقبله ؟ » ، ان هذا التضاد يحمل الكثير من المخاطر التى تمس نظرية المعرفة ، وتفسير التاريخ وصورة الله ، بل أيضا تصور الرواية · وليس بمقدورنا فصل أية قضية منها عن القضايا الأخرى · هنا مكمن مكانة ومجد الرواية عند تولستوى ودوستويفسكى ·

فلم تتوثق الصلة بين عبقرية مخيلة تولستوى وتأملاته الفلسفية فى أى موضع آخر على نحو أفضل مما ظهر فى نظرته الى شخصية عيسى وسر الاله · فنحن نلمس هنا صميم حياته الخلاقة ، حيث لا يوجد أى انقسام بين قدرات الكاتب ومعتقدات عالم اللاهوت ومسلك الرجل « فالمسيح » و « الله » موجودان بوفرة فى الأدب الروسى ، وابتداء من الأرواح الميتة لجوجول حتى البعث لتولستوى ، حدثتنا الرواية الروسية عن حضارة انشغل أعظم عقولها وأحدهم بصيرة بالبحث الحماسى عن « المخلص » ، وعاشوا فى حالة هلع من ظهور المسيح الدجال ، هنا أيضا يستطاع تحديد موقف تولستوى بكل دقة اذا باينا بينه وبين دوستويفسكى ·

فلقد لاحظ دوستويفسكى فيما يصح اعتباره آخر ملحوظة كتبها ما يأتى :

« ان يسوع لم ينزل من الصليب لعزوفه عن هداية البشر عن طريق معجزة خارجية تفرض عليهم ، ولكنه فعل ذلك من خلال حرية الاعتقاد » ·

ورأى تولستوى فى هذا الرفض وهذا القدر الأسمى من التحرر سبب ما ألم بالعقل الانسانى من فوضى وفقدان للبصيرة · اذ عقد المسيح لأقصى حد مهمة القادرين على انشاء مملكته الذين لم يتمكنوا من المواءمة بين لغز التزامه للصمت ، وبين الصراط المستقيم للعقل · ولو أن المسيح كشف عن نفسه فى مظهر مسيانى قشيب ربما تعرضت آنئذ معتقدات البشر للكبح ، ولكنها كانت ستتطهر من الشك وتتخلص من غواية

(*) اديب انجليزى اشتهر بترجمته لكتب أساطين الأدب الروسى ·

الشيطان • وشبه تولستوى سياسة المسيح بسياسة ملك يتجول بين الناس فى زى مهلهل حتى لا يعرفه أحد ويترك مملكته لكى تقع فى براثن الفوضى ، حتى يكسب قلائل من رعاياه القداسة باعتبارهم قد اتصفوا بقدر كاف من حدة البصيرة ساعدهم على التعرف عليه رغم تنكره • ويخبرنا ماكسيم جوركى :

« عندما كان تولستوى يتحدث عن المسيح ، كانت كلماته تتصف دوما بهزالها وخلوها من الحماسة وحرارة المشاعر ، ومن أية شرارة تدل على وجود نار حقيقية • وفى ظنى أنه اعتبر المسيح شخصية ساذجة جديرة بالشفقة • وعلى الرغم مما أظهره من حين لآخر من اعجاب به ، الا أنه من الصعب القول بأنه كان يحبه » •

نعم لقد كان من المستبعد أن يحب تولستوى نبيا يصرح بأن مملكته ليست فى هذا العالم • اذ تمرد سلوكه الأرستقراطى وعشقه للحيوية المادية والبطولة ضد رقة المسيح وشجاه • ولقد أشار بعض مؤرخى الفن الى أنه فى عالم الفن فى فينسيا (باستثناء المصور تينتوريتو) بدت شخصية عيسى شاحبة وغير مقنعة ، ونسبوا ذلك الى روح فينسيا الدنيوية وحيويتها ومرحها والى رفض أبناء مثل هذه الحضارة الذين حولوا الماء الى مرمر الاعتقاد بأن خيرات الأرض مجرد نفاية ، أو أن العبيد سوف يتخذون الصدارة قبل حكامهم (الدوجات) فى أية حياة أخرى ، وثمة مرفوضات مماثلة كان لها دور فعال عند تولستوى • ولقد ساقته الى اتباع معتقدات كان يخشاها بكل وضوح • فقد اعترف فى كتاب « عقيدتى » :

« من الفظيع أن أعترف بذلك ، وان كنت أظن أنه لو لم توجد تعاليم المسيح وتعاليم الكنيسة التى انبثقت منها ، لما كان من المستبعد أن يصبح من يسمون أنفسهم بالمسيحيين الآن أقرب الى حقيقة المسيح — يعنى لفهم ما يعد خيرا فى الحياة — أكثر مما هم عليه الآن » •

وزيادة فى التبسيط ان هذا يعنى أنه اذا لم يوجد المسيح ، كان سيتيسر للبشر الأهتداء الى المبادىء التولستوية العقلانية للسلوك ، ومن ثم سيدركون مملكة الله • فلقد صعب المسيح المسائل الانسانية بدرجة فاقت كل حد بسبب غموضه وتواضعه واحجامه عن كشف نفسه فى صورة المكافح المجيد •

وبعد ذلك بسبع سنوات ، وردا على مرسوم الحرمان الكنسى الذى أصدره المجمع الكنسى أعلن تولستوى عقيدته العامة :

« أعتقد ان ارادة الله قد عبر عنها بوضوح وبطريقة مفهومة في تعاليم عيسى الانسان ، ويعد تصوره كاله وعبادته من علامات الزندقة » .

ومن المشكوك فيه أن يكون قد سلم بكل ذلك في خصوصيات أفكاره وفضلا عن ذلك ، فان ما عناه تولستوى بعبارة « تعاليم عيسى الانسان » كان تفسيرا شخصيا الى أبعد حد للكتاب المقدس ، وكثيرا ما اتصف بالتعسف .

ومن بين الدرامات المسجلة للروح تعد صلة تولستوى بالله من بين أكثرها اقناعا وجلالا . وعندما نتأملها فانها تأسر ألبابنا بفضل ما فيها من تصور لعدم وجود أى انفصال بين الطرفين المتشابكين (الله وتولستوى) . ولعل هذا التصور يذكرنا بعدد من عظماء الفنانين . ولقد سمعت أن بعض عشاق الموسيقى قد شعروا بوجود مواجهة مشابهة بعد استماعهم الى آخر مبدعات بيتهوفن (لعل الكاتب يقصد الرباعيات الوترية الخمس الأخيرة) . وهناك طائفة من التماثيل الصغيرة التى أبدعها المثال الايطالى ميكلانجلو تلمح أيضا الى المواجهات المهيبة بين الله وأقرب خلائقه اليه ، ان التماثيل المنحوتة فى كنيسة المديتشى وتخيل شخصيات مثل هاملت وفالستاف ، وسماع أحد المصابين بالصمم للنغم الملائكى فى القداس الحافل (طبعا الذى أبدعه بيتهوفن) يعنى الاعتراف بلسان أحد الفانين بطريقة يتعذر اختزالها : « أنيروا السبيل » ! انه يعنى حدوث اشتباك بين الفنان والملاك ، وأن العراك قد أسفر عن اصابة الفنان بعاهة أو استنفد جانبا من حيويته . وثمة رمز للفن يصور يعقوب وهو يعرج ويترنح فى مشيته بعد تعثره وسقوطه على شاطىء « الجابوك » واصابته بجروح أسفرت عن حدوث تحول فى شخصيته بعد تعرضه لمعركة رهيبة . ولعل هذا المثل يفسر لنا لماذا نرضى بأحكام القدر رغم شدتها ، ونعتقد أن الانسانية قد أصابت خيرا كبيرا من اصابة جون ميلتون بالعمى واصابة بيتهوفن بالصمم ، ومن الحجيج الأخير لتولستوى الى حيث لاقى حتفه ، وكم بمقدور الانسان أن يحقق من تسيد على الخليقة دون ان يمس بأى أذى ؟ . ولعل الاجابة قد ذكرها الشاعر رلكه (*) :

لقد احتوت محاورة تولستوى مع الله مثلما حدث فى حالتى باسكال وكيركجورد على كل مقومات الدراما . اذ كانت هناك أزمات (نقاط تحول) ومصالحات ومبارحات (مغادرة للمسرح) ومباغتات ، وكتب فى مذكراته فى ١٩ يناير ١٨٩٨ :

(*) مرثية Duino الأولى : Ein jeder Engei ist schrecklich .

« أغثني يا الهي ! تعال واسكن فؤادي ، ولو أنك كامن فيه بالفعل، فأنت أنا بالفعل ، وكل ما أفعله هو ادراكي لك ، انني أكتب ذلك الآن وأنا مفعم بالرغبة . وان كنت أعرف من أنا » .

ويا له من رجاء غريب !! . اذ كان تولستوى يميل الى الاعتقاد بأن معرفة الذات تؤدى على الفور الى معرفة الله . واقتحمه شعور غريب بتمجيد نفسه ومع هذا فثمة لمحات من الشك والتمرد تتكشف في هـذا الرجاء الذى يجمع بين الشعور باليأس والشعور بالزهو رغم اعترافه « بأنه يعرف من أنا » . نعم لقد عجز تولستوى عن التسليم بفكرة عدم وجود الله ، أو وجوده مستقلا عنه ، واستطاع ماكسيم جوركى اكتشاف انشطار هذا الشعور ببصيرة حادة تستأهل التقدير :

« في يومياته التي أعطاني اياها لأقرأها أذهلني هذا الشعار الغريب الله هو رغبتي » .

وعندما أعدت له الكتاب سألته ما الذى يعنيه بهذه الكلمات ؟

فقال : « انها فكرة لم تكتمل » . وقال ذلك وهو يحدق في الصفحة ويغمض عينيه نصف اغماضة : « لابد أنني أردت القول : ان الله رغبتي في أن أعرفه .. لا ! ليس كذلك . وبدأ في الضحك ، ثم لف الكتاب في شكل أسطواني ووضعه في الجيب الكبير لقميصه . وفهمت من ذلك أن علاقته بالله علاقة مثيرة للشك الى حد كبير . انها علاقة تذكرنى أحيانا بالعلاقة بين دبين وضعا في عرين واحد » .

ولعل تولستوى ذاته قد تصور هذه العلاقة بالله في بعض لحظات الصدق التي مر بها ، فقد مثل هذه الصورة المتمردة الخفية ، ولقد أشار الى الله المرة تلو الأخرى ــ كما حدث في يومياته بتاريخ مايو ١٨٩٦ : « هذا الاله المطوق داخل الانسان » فالظاهر أنه قبل أو سلم بوجود الله شريطة أن تكون بينه وبين البشر هوية ، وساقته الى مفارقات شتى هذه الفكرة التي جمعت بين الأناوية الشاعرية والتعالى (*) الروحى . اذ كان تولستوى ملكا من أعلى رأسه الى أخمص قدمه . وكتب (١٨٩٦) متذكرا تجربة حدثت في صيف ١٨٩٦ :

« لقد شعرت بالله بوضوح لأول مرة ، وبأنه موجود ، وأنا موجود بداخله ، وأن الشيء الوحيد الموجود هو أنا بداخله : بداخله مثل أى شيء محصور في شيء بلا حدود بداخله أيضـــا مثل الكيان المحدود الذى يوجد فيه » .

(*) Hauteur.

ان هذا النوع من الفقرات هو ما يخطر ببال دارسي تولستوى عندما يربطون بين فكره وبين الحكمة الالهية (الثيوصوفيا) الشرقية والتاوية (نسبة الى المفكر الصينى تاو تسو) • ولكن من جهة أساسية ، فان العقل هو الذى كان مستحوذا على تولستوى ، وأيضا الرغبة فى الفهم الواضح • اذ كان تأثره بفولتير ملحوظا للغاية مما حال دون قبوله أمدا طويلا هذه الصــور الحميمة الغامضة للوجود الالهى ، فاذا كان الله موجودا ، فلابد أن يكون « آخرا » مختلفا عن الانسان • لقد حير لغز الحقيقة الالهية عقل تولستوى الفخور بنفسه المهموم بالبحث عن الحقيقة ، فبالمقدور تقليص حجم « عيسى الانسان » بعد ما قاله رينان ودافيدشتراوس الى مقــاس انسانى • أما الله فكان غريما أكثر اثارة للشك ، ومن هنا فى أغلب الظن جاء مطلب تولستوى بتحقيق مملكته على الأرض • ولو أمكن تحقيق ذلك ، فلربما أغرى ذلك الله بمعاودة السير فى الحديقة • وهناك سينتظره تولستوى فى كمين رغباته • وهكذا يجتمع الدبان فى نهاية الأمــر فى نفس العرين •

ولكن بالرغم من الأحداث الثورية المثيرة ١٩٠٥ ، وما أحرزه غاندى من تقدم فى الهند • وقد تتبع تولستوى أخباره بانتبــاه وشغف ، فان مملكة الله لم تكن قريبة التحقق ، اذ بدا الله جل جلاله وكأنه انسحب أمام تطلعات تولستوى الحماسية ، وفى المرة التى ترك فيها تولستوى بيته لآخر مرة ، ظهر وجود احتجاج مادى ضد الحياة التى لم يرض عنها ، وحجيج أكثر خفاء للروح المثــارة لدرجة الجنون ســعيا وراء الألوهية المراوغة ، ولكن هل كان تولستوى الصائد أم المصيد ؟ لقد تخيله جوركى يجمع بين الصفتين :

« وأحد الحجاج الذين يمضون حياتهم بطولهــا حاملين عصا فى أيديهم ويدبون فى الأرض قاطعين آلاف الأميال من دير لآخر ومن ضريح أحد الأولياء الى ضريح آخر • وينتابهم شــعور بأنهم أصبحوا بلا مأوى يأويهم وبأنهم غرباء عن جميع البشر والأشياء ، فلا انتماء بينهــم وبين العالم أو الاله ، واذا أقاموا الصلاة وصلوا من أجله فبحكم العادة فقط ، وان كانوا فى قرارة أنفسهم يشعرون ببغضه (أستغفر الله) فما الذى دفعه الى التجول على غير هدى من أقصى الأرض الى أقصاها ؟

ان هذا التأرجح بين الحب والكراهيــــة ، وبين الايمــان بالبعث والشك ، يصعب تحديد حقيقة نظرة تولستوى الى الله تحديدا قاطعا ، فبالاستطاعة اذا رجعنا الى تصوره للمسيح والانسان وخواطره عن محصورية الله فى الانسان وبالرجوع الى برنامجه المؤمن بالقيامة الألفية ، الربط بينه وبين المذاهب المهرطقة الكبرى فى تاريخ الكنيسة الباكرة والوسيطة •

ولكن الصعوبة الحقة ترجع الى ما هو أعمق من ذلك بكثير · وهى صعوبة لم يظهر أكثر من معقبين قلائل استعدادهم لفحصها جديا · اذ اتسمت البنود الأساسية فى ديانة تولستوى بميوعتها لدرجة خطيرة ، « بعد أن عمد تولستوى الى احلال كلمة الخير مكان كلمة الله ، وأحل عبارة الحب الأخوى بين البشر محل الخير · والواقع أن أية عقيدة من هذا القبيل لا يستبعد أن توصف بالالحاد أو اللاايمان الشامل » (٣) ·

وهذا القول صحيح ، ولا يمكن انكاره · اذ تعد التصورات التعريفية قابلة للحلول كل منها مكان الأخرى ، ومن ثم فاننا اذا سايرنا التدرج فى هذا التصور ، فاننا سننتهى الى لاهوت بغير اله ، أو بالأحرى فاننا سنهتدى الى أنثروبولوجيا للعظمة الفانية التى خلق فيها البشر الله على شاكلتهم · انه بمثابة اسقاط لطبيعتهم فى أقصى حالاته ، فأحيانا يبدو فى صورة « حارس شرفى » ، ويتخذ فى أحيان أخرى صورة العدو الذى يشع مكرا وغدرا · ان رؤية الله على هذا النحو ، ودراما المواجهة بين الله والانسان المترتبة على هذه الرؤية لا يصح تسميتها بالمسيحية أو الالحاد · انها وثنية ·

ولست أزعم أن هذا اللاهوت المتركز على الانسان قد هيمن على ميتافزيقا تولستوى برمتها · اذ اتخذ تصور تولستوى لله فى عهود كثيرة ـ بلا ريب ـ تصورا أقرب الى ما جاء فى العقيدة المسيحية الراسخة · ولكن عقل تولستوى المركب والذى لا يتوقف عن التحول والتبدل قد احتوى على عناصر شديدة الفاعلية مما كان دوستويفسكى سيسميه « فكرة الانسان الاله » · وقد سبق أن سيطرت فكرة مماثلة على عالم هوميروس ، اذ كان البشر والآلهة يلتقون أمام أبواب طروادة ، ويتبادلون الرأى ويتعاملون معاملة الند للند · وبعبارة أخرى ، كان الآلهة بشرا فى صورة مضخمة فى نواحى الشجاعة والقوة الوحشية والشهوانية والقدرة على التحايل والمخاتلة · ويتدرج البشر فى صفاتهم ، واذا تجاوزت شجاعتهم الوصف اقتربوا من الالهة ، وساعد هذا الافتقار الى أى اختلاف أساسى فى ناحية الكيف بين « الانسانى » و « الالهى » على ظهور بعض الأساطير النمطية كانحدار الآلهة من نساء فانيات وتأليه الأبطال ، ومصارعة هرقل للموت وتمرد بروميثيوس وأجاكس والحوار بين الموسيقى والسديم المادى فى أسطورة أورفيوس · ولكن فوق كل شىء فقد كان لنسبة الانسانية للآلهة دلالة على أن الركيزة المتحكمة فى تجربة الانسان كامنة فى العالم

---

(٣) Tolostoi und Nietzsche : Lton Shestov (ترجمه الى الانجليزية N. Strasser كولونيا ١٩٢٣) ·

الطبيعى ، فبالرغم من أن الآلهة تقطن جبل أوليمبوس ، الا أن هذا الجبل رغم ارتفاعه معرض لهجمات المردة والشياطين ! ، كما تسمع أصوات الآلهة وهى تهمهم من خلال الأشجار الأرضية والحياة الدنيوية · هذه هى بعض أعراف المعتقدات التى تخطر ببالنا عندما نتحدث عن الكونيات الوثنية ·

واذا ترجمنا مثل هذه الكونيات الى مصطلحات أكثر التزاما بالحذر وأكثر احتمالا للخلاف ، فاننا سنصادفها مضمرة أيضا فى فن تولستوى ، فعندما لم يتخيل تولستوى الله كمكافىء مجازى لليوتوبيا الاجتماعية والعقلانية ، فانه رآه كيانا أقرب تماثلا منه هو بالذات ، ولعل هذه الناحية تمثل فى نظرى اللغز الرئيسى فى فلسفته ، وكان أخشى ما يخشاه هو استقرار هذا التصور فى خلده ، ولقد لمس الأديب الروسى تشيكوف فى رسالة بعث بها الى الكاتب الدرامى ورئيس التحرير سوفورين بدقة بالغة الخاصية الوثنية لجلال تولستوى : « آه من تولستوى ، هذا التولستوى ! انه فى الوقت الحاضر ليس من البشر ، ولكنه سوبرمان وجوبيتر » · ولقد تصور تولستوى الله والانسان كصانعين أو متنافسين يمكن عقد مقارنة بينهما · ومهما كان ارتكازها على ما اتصفت به روحه من جلال ، الا أن هذه التمثلات الحقة للهوميرية لم تكن منفصلة عن عبقريته ككاتب روائى ·

لقد ركزت حتى الآن على عبقريته وعلى مداها الحسى وتأثيرها ورحابة فكرها وخصوبة مبتكراتها وطابعها الانسانى · بيد أننا اذا اعترفنا بأثر ميثولوجية الفنان المباشرة فى تحقيق فضائل فنه وتقنيات منجزاته ، فان علينا ألا ننسى أنها كانت متضمنة أيضا فى الجوانب التى تعرض فيها للاخفاق والنقص ، فحيثما لاحظنا نقصا متكررا ، أو من العلامات المميزة له ، وترددا فى التناول أو عدم كفاية التحقق ، فاننا كنا نلاحظ اخفاقا مناظرا فى الميتافزيقا ، ولا عجب اذا قال النقاد المعاصرون عن الشعراء الرومانتكيين ان تقنيات شاعريتهم وابتعادهم عن الدقة فى استعمال اللغة قد كشف ما اتسمت به المقومات الفلسفية للعصر الرومانتيكى من تفكك وتهويم ·

وكشفت روايات تولستوى عندما تصدت لبعض الفقرات السردية وصيغ حركة الأحداث أوجه نقص لا يمكن الخطأ فى ملاحظتها ، وأيضا نقصا فى المقدرة ، فهناك نطاقات يمكن تحديدها اعتراها الغموض وتعثر فيها العرض · وفى كل مثل من هذه الأمثلة ، اتضح لنا أن علته هى تناول النص لقيم أو أنماط كانت فلسفة تولستوى تشعر نحوها بالعداء ،

أو لم تعطها ما تستحقه من عناية . ومن المهم أن نذكر أن هذه الحالات هي التي تفوق فيها دوستويفسكي .

٤

سأبحث ثلاث فقرات من كتاب الحرب والسلام . الفقرة الأولى هي الصورة الشهيرة للأمير أندرو فور اصابته في معركة أوسترليتس :

« ماذا حدث ؟ هل سقطت ؟ لقد تراخت قدماى .. هذا ما مر بخاطره ، ثم سقط على ظهره ، وفتح عينيه آملا رؤية كيف سينتهي القتال بين الفرنسيين ورجال المدفعية ، وهل وقع المدفع بين يدى الأعداء ، أم أمكن انقاذه ، ولكنه لم ير شيئا . فلم يكن فوقه أى شيء خلاف السماء — السماء السامقة ، التي كانت مشوبة ببعض السحب ، ولكنها كانت سامقة الى حد يستعصى على القياس ، وتخترقها سحب رمادية اللون تنزلق في تؤدة » وفكر الأمير أندرو : « يا للهول والسكينة والجلال . فلم يعد أى شيء كما كان مثلما رأيته عندما جريت » ... « لم يعد على حاله عندما جرينا ، ونحن نصيح ونقاتل .. لم يعد مثلما كان عندما تقاتل رجال المدفعية والفرنسيون وسط مشاعر الذعر والغضب ، ولا يبغى أى طرف غير ابادة الطرف الآخر . نعم كم اختلف منظر هذه السحب وهي تنزلق عبر السماء السامقة اللامتناهية ! فكيف لم أر من قبل هذه السماء السامقة ؟ وكم أنا سعيد لأنني اكتشفت ذلك أخيرا ! . نعم ان كل شيء تافه ، وكل شيء تافه ، وكل شيء زائف ماعدا هذه السماء التي لا نهاية لها . فلا شيء هناك . لا شيء غيرها . ولكن حتى هي ، فانها غير موجودة ، ولا شيء هناك سوى السكينة والهدوء . والحمد لله ! ... » .

وفي الفقرة الثانية (الفصل الثاني والعشرون — الكتاب الثامن) يروى تولستوى مشاعر بيير وهو يقفل راجعا الى داره في زلاجته ، بعد أن أكد لناتاشا جدارتها بالمحبة ، وأن الحياة كلها ستكون ملك يديها :

« لقد كان الجو صافيا ومشبعا بالجليد . ففوق الشوارع القذرة السيئة ، وفوق الأسقف السوداء تمتد السماء الداكنة المتلئة بالنجوم . ولم يتوقف بيير عن الشعور بما في الدنيويات من قماءة واذلال ، الا بعد أن نظر الى السماء ، وقارنها بالقمم الشاهقة التي سمت اليها روحه . وعند مدخل آربات ، لاحت أمام عينيه الرحابة الهائلة للسماء الداكنة الحافلة بالنجوم ، وبريق المذنب الهائل اللامع الذى رآه ١٨١٤ في وضع يكاد يتوسط السماء فوق شارع برخيستنكا محاطا بالنجوم ، وعاكسا

نوره عليهـا ، ولكن كان بالاستطاعة التفرقة بينه وبين جميع النجوم لاقترابه من الأرض ونصاعة نوره وطول ذيله المحلق عاليا ·· انه المذنب الذى قيل عنه انه ينبىء بكل ما سيحل بالعالم من كروب ، بل وبنهايته ، بيد أن هذا المذنب بذيله المنير لم يثر أى شعور بالهلع عند بيير · وعلى العكس فقد أحدق فيه شاعرا بالاغتباط ، وعيناه مبللتان بالدموع ، فقد تخيل كيف اخترق هذا المذنب البراق بمساره الذى بلغت سرعته حدا لا يمكن تصوره الفضاء الشاسع ، ثم بدا فجأة وكأنه تحول الى سهم يخترق الأرض ، وبقى ثابتا فى بقعة محددة ، محتفظا بانتصاب ذيله واشعاعة البراق وسط ما لا حصر له من النجوم اللامعة ، وتصور بيير أن هذا المذنب يتجاوب على أكمل وجه وما كان يدور بخلده وروحه الناعمة السامقة ، التى تفتحت الآن لاستقبال حياة جديدة » ·

وأخيرا فاننى ميال للاستشهاد بفقرة قصيرة عن علاقة أسر بيير وقد وردت فى الكتاب الثالث عشر :

« لقد هدأت الأصوات التى كانت تتردد فى المعسكر الفسيح ، الذى لا أول له ولا آخر ، وخفت صوت قرقعة النيران المشعلة فى المعسكر وأصوات الحشود الغفيرة من البشر ، وانطفأ الوهج المنبعث من هذه النيران ، حتى خمدت ، وارتفع فى كبد السماء القمر بكامل بهائه ، وأصبحنا قادرين على رؤية الغابات والحقول البعيدة عن المعسكر ، وكنا قبل ذلك عاجزين عن رؤيتها · وعندما ابتعدنا أكثر من ذلك شاهدنا وراء الغابات والحقول الوهج المتذبذب بلا حدود يبهرنا فى ذاته ، وأحدق بيير فى السماء والنجوم البراقة فى أعماقها القصية : هذا هو أنا ، وكل ما فى أعماقى · انها تمثلنى تماما ! » · وهذا ما مر فى خاطر بيير · ولقد احتجزوا جميع هذه الأشياء وأودعـوها خيمـة أرضها مغطاة بالألواح الخشبية ، وابتسم ورقد بجوار رفاقه » ·

تصور هذه الفقرات الثلاث ما يجرى فى الرواية ، على نحو مماثل لما يحدث فى الرواية الأوربية ، ويسمى بالشكل التقنى أو التنفيذى ، والذى يتخـذ كغاية قصـوى له استحضار أحـد أمثلة الشـعور بكينونة الطبيعة (٤) للكاتب والقارىء · وفى هذه الأمثلة الثلاثة ، اتخذ الشكل التقنى صورة قوس كبير متحرك حركة متصاعدة الى الخارج من مركز واع (عين الشخصية التى يرى المشهد من خلالها) ثم انتهت الحركة بالرجوع

(٤) The Loose and Baggy Monsters : R. P. Blackmur ضمن The lion and the Honeycomb of Henry James. · (نيويورك ١٩٥٥)

الى الأرض ، وهى حركة لها دلالة رمزية لأنها تعبر عن قيم الأحبوكة الروائية والأحداث الفعلية المرئية ، وان كان لها مفهوم مجازى أيضا للتعريف بحركة الروح • فثمة ايماءتان تعكس كل منهما الأخرى : الرؤيا الصاعدة للعين ، والتجميع النازل للوعى الانسانى ، وبذلك رسمت الفقرات الثلاث شكلا مقفلا يعاود الرجوع الى نقطة البداية ، وان كانت هذه النقطة قد ازدادت اتساعا • فلقد عادت العين الى الداخل ، لكى تكتشف استيعاب الروح للفضاءات الخارجية •

وتمفصلت الأحداث الثلاثة حول الانفصال بين الأرض والسماء فامتدت السماء الرحيبة فوق الأمير الملقى على الأرض ، وتراءت له فى صورة قاتمة مليئة بالنجوم ، وملأت عينيه عندما أمال رأسه فى اتجاه مقابل لياقته المغطاة بالفراء • وبدا القمر معلقا فى هذه السماء ، واجتذب نظره الى أعماق بعيدة • ان عالم تولستوى عالم ذو طابع بطلمى على نحو عجيب • فالأجرام السماوية تحيط بالأرض ، وتعكس مشاعر البشر ومصائرهم • ولا تختلف الصورة عن صورة الكون كما بدا للعصور الوسطى ، بنجومه التى كانت تنبىء البشر بما سيحل بهم ، وباسقاطاته الرمزية • فما أشبه المذنب بسهم يخترق الأرض ! • وهناك تشديد على جعل الأرض مركز الكون ، والقمر معلق فوقها كأنه مصباح ، بل وحتى النجوم البعيدة فقد بدت كأنها انعكاس لنيران المعسكر • ويتخذ الانسان موضعا مركزيا على الأرض ، وبذلك تكون الرؤيا كلها متصورة من منظور انسانى • ويوحى المذنب المحتفظ بقوة بانتصاب ذيله بمنظر الحصان عندما يرى من منظور أرضى •

وبعد أن حلقت « التيما » فى السماء الشاهقة الارتفاع وفى الليل برحابته الهائلة وذبذباته القصية ، هبطت الى الأرض ، وكأن الانسان قد ألقى بشباكه لمسافة بعيدة ثم جذبها ناحيته • وتداعى مشهد السماء الروحية فى خاطر الأمير أندرو الجريح ، واقتربت حالته الفزيائية شبها بحالة من دفن وانحبس داخل القبر • ويصح نفس التفسير عن المثل الثالث الخاص « بالخيمة أو السقيفة المغطاة أرضيتها بالالواح » فهى تدل على ما هو أكثر من الكوخ الذى آوى اليه بيير بعد أسره • ولعلها تذكرنا بالكفن ، وتدعم هذا التشبيه ـ ضمنا ـ بايماءة بيير ورقاده بجوار رفاقه • وما ذكر عن الانكماش فى الفقرة الثانية أخصب فى معناه وأكثر لا مباشرة • فلقد نقلنا فى عجلة من المذنب الى روح بيير الصاعدة وازدياد شفافيتها ، واكتسابها حياة جديدة ، بحيث يصح تشبيهها بنبات مزهر تمتد جذوره فى الأرض • ان جميع المتباينات المضمرة بين حركة الأجرام السماوية والنمو وارتباطه بالأرض ، والتباين بين تلاعب الظواهر الطبيعية الذى

لا يمكن التحكم فيه والدورات التي تتخذ طابعا انسانيا للزراعة ، وثيقة الاتصال ، ففي الكون الأكبر (الماكروكوزم) ذيل المذنب يتصاعد لأعلى • وفي الكون الأصغر (الميكروكوزم) الروح هي التي تتصاعد • وبعد ذلك ، ومن خلال ما يجري من تحول للقيم ، فاننا نساق الى ادراك عظمة كون الروح •

لقد نقلت الظاهرة الطبيعية عقل المشاهد في كل مثل من الأمثلة الآنفة نحو شكل ما من أشكال الرؤى ، أو الكشف عن المجهول • فالسماء والسحب الرمادية المنزلقة فوق أوسترليتس تعرف الأمير أندرو أن كل شيء زائل ، وتصرخ أحاسيسه المتبلدة بصوت يذكره بالأحداث التي تتردد في القداس • لقد أنقذ الليل وجلاله بيير من تفاهات المجتمع الدنيوى وشروره • وارتفعت روحه بالفعل وليس مجازا الى سماق ايمانه ببراءة ناتاشا • ويشتمل موتيف المذنب على شيء ما من السخرية فهو ينبىء بما سينتاب روسيا من « شتى أنواع البلاء » • ومع هذا فعلى الرغم من عدم قدرة بيير على معرفة ماهية هذا البلاء ، الا أنه سيثبت أنه يحمل فى طياته خلاصه • فلقد أبلغ ناتاشا أنهما اذا استطاعا الحصول على حريتهما ، فانه سيعترف بحبه لها ، وعندما اختفى المذنب فى كبد السماء ، وغمر الدخان جو موسكو ، قدر لبيير ادراك نوازعه • وهكذا يكون المذنب قد اتصف بتناقض ايماءاته ، ويكون بيير قد أصاب فى تنبؤه ، وأخطأ فى تفسيره معا • وفى الفقرة الأخيرة ، يثير المشهد المترامى الأطراف للغابات والحقول ووميض الآفاق ، بما بين الأشياء والأحداث من تشابك ، وتشع من شخصية الأسير الى الخارج اشعاعات على شكل حلقات من الوعى ، ثم تخمد قواه على الفور كأنه فى جلسة تنويم مغناطيسى من أثر سحر البعد الشاسع • ومثلما حدث لكيتس (*) يشعر وكأن روحه قد قفزت خارج جسمه متجهة الى التحلل • لقد جذبت الشبكة الصياد وراءها • ولكن استبصارا يتوهج فى أعقاب ذلك : « ان كل ما هو كائن يكمن داخلى » • وفى هذا توكيد لأن الواقع الخارجي يتولد عن الوعى بالذات •

وتمثل النقلة الى الحركة الخارجية والتهديد بالتحلل حالة التفرد (**) الممثلة لذروة الرومانتكية ، والتى هزأ منها اللورد بايرون فى دون جوان :

يا له من كشف جليل الشأن

(*) Ode to a Nightengale

(**) Solipsism.

- أن ترى الكون كأنه صورة لك
ولكن كل هذا من صنع خواطرنا
ومن صنع أنفسنا ...

ومع هذا ففي فن تولستوى ، كان لهذا « الكشف » آثاره الاجتماعية والأخلاقية . فلقد كشف هدوء السماء بعد انقشاع الغيوم ، والصفاء المنعش لليل ، والانبساط الرائع للحقول والغابات ، عن خسة الدنيويات وابتعادها عن الواقع . فقد كشفت عن قسوة الحرب وغبائها ، وعن التفاهة الجوفاء للأعراف الاجتماعية التى أشعلت نار الأسى فى فؤاد ناتاشا . نعم لقد أفصحت هذه الكشوف على نحو درامى مستحدث عن معنيين عريقين فى الأخلاق : أولا — ليس بمقدور أى انسان أن يكون أسيرا لانسان آخر ، وستستمر الغابات فى هفيفها ودمدمتها حتى بعد أن يوارى الغزاة التراب . وخص تولستوى أحوال المناخ والاطار الطبيعى بمهمتين : أولا كانعكاس للسلوك البشرى . وثانيا : كتعقيب على ذلك مثلما رأينا فى مشاهد السكينة الباستورالية التى أحاط بها المصورون الفلمنكيون لوحاتهم التى صورت العنف والأوجاع القاتلة .

بيد أننا فى كل فقرة من الفقرات الثلاث التى مثلت عبقرية تولستوى ومعتقداته الأساسية ، نلمس احساسا بالقصور . ولقد كتب لامب تعقيبا شهيرا على المرثية الجنائزية لرواية وبستر (*) :

« لم أر قط شيئا مماثلا لهذه المرثية ، باستثناء الأنشودة القصيرة التى تذكر فرديناند بوالده الغريق فى مسرحية العاضفة لشكسبير . وكما تنسب صفة المائى للماء ، كذلك نحن ننسب الأرضى الى الأرض . فكلاهما يدل على شدة المشاعر التى تبدو وكأنها تخضب العناصر التى تأملتهما » .

« فالحرب والسلام » وآنا كارينا تمثلان الأرض ، ومن ثم فانهما روايتان « أرضيتان » . وهذا هو سر تفوقهما وقصورهما معا . اذ يمثل التصاق تولستوى الشديد بالأرض وبالواقع المادى ، وصلابة مطالبته بالمدركات والتصورات الواضحة واليقين التجريبى قوة أسطورية واستاطيقية تجمع بينهما . فثمة برودة وتسطيح فى أخلاقيات تولستوى كشفا عن نفسيهما فى عرضه لمزاعم المثل الأعلى على أنها كلمة نهائية لا تقبل المساومة . ولعل هذا هو السبب الذى دفع جورج برنارد شو الى

(*) The White Devil.



تولستوی



Tolstoi's Excommunication

Hinaus mit ihm! Sein Kreuz ist viel zu groß für unsre Kirche!

صورة كاريكاتورية من مقتنيات دار محفوظات بيتمان الألمانية تعلق على المذهب المسيحى الذى يدعو له تولستوى

«ارتفع! مطرود أنت من كنيستنا! فلا موضع فيها لصليب بالغ الضخامة!»

الاعتراف لتولستوى بالنبوة • فلقد اتصف الاثنان بقوة العضلات وازدراء الانذهال الذى يوحى بالنقص فى الوضوح والخيال ، ولاحظ جورج أورويل ميل تولستوى الى « التنمر الروحى » •

وفى الأمثلة الثلاثة المشار اليها آنفا ، اهتدينا الى نقطة تعثر فيه التناغم وفقد السرد شيئا ما من ايقاعه ودقته • ويحدث ذلك عندما ننتقل من تصوير الأفعال الى المناجاة الفردية ، وعندئذ تشعر كل مرة بصدمة من جراء عدم كفاية هذه المناجاة ، واتخاذها طابع الجدل ، وجنوحها نحو ترديد نغمة محايدة ، وكأن صوتا ثانيا أقحم نفسه فى هذه المناجاة • واتسم العرض الذى صور حالة الذهول التى انتابت وعى الأمير أندرو بروعته عندما حاول لم شتات فكره بعد شعوره بالارتياب والبعد عن اليقين • وفجأة رأينا السرد يتعثر ويتحول الى بعض المأثورات الأخلاقية والفلسفية : « بلى ! كل شىء فارغ ، وكل شىء زائف ماعدا هذه السماء الممتدة الأطراف • فلا شىء هناك • لا شىء سوى هذه السماء » • ويتصف تغيير بؤرة التركيز بأهميته ، ويدل على عجز تولستوى عن نقل صور الفوضى الحقة وتوجيه أسلوبه لتصوير التهويمات الفكرية • اذ كانت عبقرية تولستوى أدبية فى روحها الى أقصى حد • ومما يذكر فى هذا السبيل ، أنه وضع سؤالا فى هامش نسخة كتاب عن هاملت بعد ارشادات المسرح التى تذكر « هنا يدخل الشبح » • ومن القرائن المؤيدة لذلك أيضا نقده « للملك لير » ، وطريقة ابلاغه عن اغماء الأمير أندرو • وعندما كان يتناول حادثا أو حالة من حالات العقل يتعذر تقديمها فى أسلوب واضح ، فانه كان يجنح الى التهرب منها أو الالتجاء الى التجريد •

وأثارت مشاهدته للمذنب ، والانطباع المباشر المترتب على لقائه بناتاشا استجابة معقدة فى عقل بيير ورؤياه للأشياء ، وترك اعترافه بالحب الذى أقدم عليه بدافع اتصف بالكرم ، ويحمل فى ذات الوقت نذيرا بما سيحدث تأثيرا على مشاعر بيير • غير أن تولستوى لم يلق الا القليل من الضوء على هذه التحولات ، واكتفى بالقول المسطح (التافه) بأن روح بطله قد بدأت تتفتح الآن للدلالة على بدء حياة جديدة • وعليك أن تتصور مثلا كيف كان دانتى أو بروست سيصور هذه الدراما الداخلية • اذ كان تولستوى قادرا على الايحاء بالعمليات الذهنية على خير وجه قبل أن يخف تعقدها وتتحول الى وعى • ويكفى أن نذكر فى هذا المقام المثل الشهير لنفور آنا كارينينا المفاجىء من منظر أذنى زوجها • ولكنه فى حالات كثيرة ، كان يعبر عن الحقائق السيكولوجية باستعمال عبارات بلاغية خارجية ، أو يلجأ الى بث مجموعة من الأفكار فى عقول شخوصه مما يترك لدينا الانطباع باتجاهه بلا مناسبة الى اللهجة التعليمية • وأخفق التعميم الأخلاقى

المنزع الذي تكشف في العبارة التي شبه فيها الروح بنبات مزهر في التعبير على نحو متجاوب مع رقة الحدث وتعقيداته • وبذلك أدى هزال الميتافزيقا الى اجداب التقنية •

واذا عرفنا نظرة تولستوى الى نظرية المعرفة ومشكلة الادراك الحسى، فسيكون بمقدورنا تمثل الأصل الذى يرتد اليه قول بيير : « وكل هذا هو أنا ، وكل هذا بداخلي ، وكل هذا أنا » • بيد أنه في السياق السردى (الذى يعد وحده ذا دور حاسم) بدا لنا قول بيير دالا على الحسم المفحم وأيضا على التسطيح • ففي اعتقادنا ، ان أى اندفاع انفعالى يتعين أن يبلغ أوجه في لحظة شديدة التعقيد ، ويتم التعبير عنه بكلمات مشحونة بقدر أكبر من الروح الفردية للمتكلم • وينطبق هذا الرأى على طريقة تناول علاقة بيير ببلاتون كاراتيف برمتها •

« فيما يتعلق ببيير فقد استمر مثلما بدا في تلك الليلة الأولى ، انسانا لا يسبر غوره ، دمثا ، ويمثل صورة مشخصة أبدية لروح البساطة والصدق » •

ويكشف ضعف التعبير هنا عن بعض الايحاءات • اذ تمثل شخصية بلاتون وتأثيره على بيير طابع بعض شخوص دوستويفسكى • وتقع مثل هذه الحالات خارج دائرة اختصاص تولستوى ، ومن هنا جاءت سلسلة الأوصاف المجردة وفكرة التشخص • اذ بدا لتولستوى كل ما لا ينتمى للأرض وما يقع خارج نطاق المألوف كالعقل الباطن أو أسرار الروح مسائل غير حقيقية أو هدامة • وعندما فرضت مثل هذه الأشياء نفسها على فنه ، جنح تولستوى الى تحييدها بالتعبير عنها باستعمال كلمات تعميمية أو مجردة •

ولا ترجع مثل هذه الاخفاقات الى عدم كفاية التقنية فحسب ، ولكنها ترتبت - أساسا - على فلسفة تولستوى • ويبين ذلك اذا فحصنا أحد الاعتراضات الأساسية الموجهة الى تصوره للرواية • فلطالما ذكر أن شخوص عالم الرواية عند تولستوى عبارة عن تجسيمات لمعتقدات الكاتب وتأملاته المباشرة لطبيعته • وبذلك لم تزد هذه الشخوص عن مجرد دمى يعرف تولستوى كل ما يخصها ولديه القدرة على توجيهها وفقا لمشيئته ، فلا شيء في هذه الروايات قد رئى من منظور آخر غير عينى تولستوى • وهناك روائيون يعتقدون ان مثل هذه النوعية من السرد التى تفرض نفسها على كل شيء تعد انتهاكا للمبادىء الرئيسية لتقنيتهم • وبوسعنا الاستشهاد

بهنرى جيمس كأحد الأمثلة التى تؤيد هذه النظرة ، وقد سجل إتجاهه فى مقدمة أحد كتبه (*) :

« عندما أتناول موضوعا ما ، فاننى أرى أحداث قصتى من خلال مناسبة ما أو من خلال حساسية شخصية ما مرتبطة بها الى حد ما ، أو من خلال منظور بعض من لا يوصفون بأنهم متورطون فيها نوعا ، وان كانت تشغل بالهم ، ويكونون من الأذكياء ، أو ممن شهدوها ربما بحكم عملهم كمخبرين • وقد يحدث ذلك عن طريق شخصية ما قادرة على المشاركة فى الحالة بقدر من النقد أو التفسير » •

ويستفاد من وجهة نظر هنرى جيمس أن أعظم ميزة فى الرواية ترجع الى الدرمزة المسرحية وقدرة المؤلف على البقاء خارج عمله • وعلى عكس ذلك ، بدا الراوى عند تولستوى عارفاً بكل شىء ، وروى حكايته بأسلوب مباشر وبلا مواربة • على أن هذه الحالة لم تكن وليدة المصادفة فى تاريخ الأدب • فعندما كتبت « الحرب والسلام » و « آنا كارينينا » استحدثت الرواية الروسية أسلوبا فى الكتابة بالغ التعقيد والارتقاء ، وقدمت أمثلة لصيغ شتى من التعابير اللامباشرة ، ونبعت صلة تولستوى بشخوصه من تصوره وجود منافسة بينه وبين الله ، وأيضا من فلســـفته فى الفعل الخلاق • نعم لقد تشبه بالاله فوضع أنفاس حياته فى أفواه أبطـــال رواياته •

وترتب على ذلك اتساع فذ فى العرض ، واتجاه يتسم بالمباشرة ، يذكرنا بالتحرر العتيق الذى عرف عن الفن البــــدائى • وكتب بيرسى لوبوك ، وكان بالذات من أنصار التعبير اللامباشر على طريقة جيمس :

« كان تولستوى يصنع عالمه بقدر أقل من التردد الظاهرى عما قد يشعر به شخص آخر عند تخطيط مشهد لشارع أو أبرشية • فنور النهار يبدو وكأنه يشع من صفحاته ويحيط بأبطاله • ويتحقق ذلك بنفس السرعة التى يرسم بها المشـــهد ، فتدرك الظلمة وهى تفتك بأرواحهم وأموالهم وكل متعلقاتهم وتتركهم على فيض الكريم لا يستظلون بأى شىء غير السماء • ففى عالم الرواية بأسره لم يظهر مشهد واحد مغمورا بالهواء ، ويستطيع الجميع استنشاقه بحرية مثل المشهد عند تولستوى » (٥) •

ولكن الثمن كان فادحا ، وبخاصة فى حالات الكشف عن الأعماق •

ففى الفقرات الثلاث التى فحصناها بدأ تولستوى بتقديم الشخصية من ظاهرها ثم انتقل الى الغوص فى داخلها • وعند تصـــوير الخلجات

(*) The Golden Bowl.

(٥) The Craft of Fiction : Percy Lubbock نيويورك ١٩٢١ •

الداخلية ، حدث عند تجسيد الشخصية ينقص في الشدة ، جعلها تبدو أقرب الى السذاجة • وهناك ناحية مقلقة تتعلق بالأسلوب العفوى الذى اتبعه تولستوى فى تناول فكرة الروح • اذ كان يقتحم وعى خلائقه على نحو سافر ، ويسمعنا صوته (صوت تولستوى) منطلقا من شــفاه شخوصه • ويصدمنا الايهام الذى يذكرنا بالحكايات الخرافية ، ورأينا بعض العبارات كعبارة « من الآن فصاعدا سيتحول الى انسان جديد » • تلعب دورا كبيرا دون تفرقة بين حالة وأخرى فى سيكولوجية تولستوى ، الذى يطالبنا بتقبل الكثير فيما يتعلق بالعمليات الذهنية ، وبســاطتها وصراحتها ، وعلى العموم فاننا نسلم بذلك ، لأن تولستوى غلف شخوصه بظروف مكثفة ، وأحكم تقديم حياتها لنا اعتمادا على أسلوب دافىء طويل الأناة يدفعنا الى تصديق كل ما يقوله لنا •

ولكن هذه الخلائق المكتملة لم تتمكن من احداث تأثيرات ، ولم تستطع الغوص فى أعماق التبصر على النحو الأمثل • هذه التأثيرات هى التأثيرات الدرامية التى تنبعث مظاهرها من فاصل العتمة الذى يفصل الكاتب عن شخوصه ، ومن مقدرتهم على مواجهة المباغتات غير المتوقعة • اذ يكمن فى الشخصية الدرامية بمعناها الصحيح امكانية عدم القدرة على التنبؤ بما ستقدم على فعله ، وموهبة عدم الانضياع لنظام محدد • ودفع تولستوى ثمن قدرته على الاحاطة بكل شىء ، فأفلتت من قبضته التوترات القصية للامعقولات وتلقائية الأحداث الفوضوية • وثمة نتفة من حوار بين بيوتر ستبانوفتش فيرخومتســـكى وســـتافروجين فى رواية الممســـوس لدوستويفســـكى :

« اننى مهرج • ولكننى لا أريدك يانصفى الأمثل أن تكون مثلى ! هل فهمتنى ؟ » •

وفهم ستافروجين ، وان كان أحــد غيره لم يفهم المقصود ، فشعر شاتوف مثلا بالدهشة عندما أخبره ستافروجين أن بيوتر ستبانوفتش متحمس •

« أغرب عنى الآن • وربما تمكنت فى الغد من اعتصار شىء ما من نفسى • تعال غدا •

— بلى ! بلى ! •

— وأنى لى أن أعرف ! اغرب عنى اغرب عنى ، وخرج من الغرفة •

وغمغم بيوتر ستبانوفتش أثناء اخفائه لمسدسه : « وبعد كل هذا ربما كان هذا أفضل سبيل » •

ان شدة تكشف الموقف هنا تقف خارج حدود قدرات تولستوى · اذ تم التعبير عن أحبوكة الدراما ، وطبقتها العالية ، اعتمادا على التفاعل بين المعانى المتناقضة المترتبة على اختلاط جانب من الجهل بجانب من التبصر · ويشعرنا دوستويفسكى بأنه يتفرج على مخترعاته ، وبأنه حائر ومذهول من كيفية تتابع الأحـــداث · وهذا هو ما يريد أن نشـــعر به ويحافظ دوستويفسكى فى جميع الحالات على الابتعاد عن الكواليس أو الاختفاء وراء ستار المسرح · أما فى حالة تولستوى فلا وجود لمثل هذا الابتعاد ، لأنه يرى خلائقه بناء على معرفة شاملة وحب وشوق ، على نحو يذكرنا بتصور علماء اللاهوت لله ·

ففى لحظة سقوط الأمير أندرو على الأرض (فى الحرب والسلام) نفذ تولستوى الى داخله ، ورافق بيير فى الزلاجة وفى المخيم · وما يخرج من أفواه الشخوص من كلمات لا ينبعث الا من جانب فحسب من سياق الأحداث · وهذا يعيدنا مرة أخرى الى المشكلة الرئيسية فى نقد تولستوى ، أى الى ما وصفه الأستاذ بوجيولى بانعكاس الدعوة الأخلاقية والتربوية ، التى مثلها السيست عند موليير ، على طبيعة تولستوى ·

وليس هناك ركن من أركان الفن عند تولستوى قد تعرض لنقد عنيف مماثل لما وجه الى طابعه التعليمى أو التربوى · فكل ما كتبه يبدو قد اتبع « مخططا مرسوما للتأثير فينا » على حد قول الشاعر الانجليزى كيتس (*)· فكانت العملية الابداعية هى والنزوع نحو تقديم الدروس متلازمين،وعكست تقنيات الرواية عند تولستوى ــ كما لا يخفى ــ هذه الثنائية · فعنـــدما تتصاعد حمية ملكاته الشاعرية فانها تجر فى ذيلها تعميما مجردا ، أو شذرة من نظرية · واستفحل أثر عدم وثوقه فى الفن بصورة حادة عندما اشتدت حيوية السرد الروائى ، وازدادت ليريكيته دفئا مما هدد بأن تصبح غاية فى ذاتها ، ومن هنا جاءت التقطعات المباغتة فى روح العمل الفنى ، أو اخفاقها ، وتخاذل المشاعر · وبدلا من أن تدرك الناحية الميتافزيقية من خلال الأشكال الاستاطيقية ، فانها فرضت مطالبها البلاغية على الشعر ·

وحدث ذلك فى الأمثلة التى بحثناها آنفا ، واتسم التحول المنحدر برقته ، واستمر ضغط مخيلة تولستوى مما صعب علينا اكتشاف الصدع ولكنه موجود · وبوسعنا الاهتداء اليه فى خواطر الأمير أندرو ، وفى التعبير المسطح عن روح بيير ، وفى التحول المباغت لبيير نحو التمذهب الفلسفى ، والذى مثل ــ كما نعرف ــ توترا فى ميتافزيقا تولستوى · وفى هذه الناحية ، تعد الفقرة الثالثة أكثر الفقرات كشفا لهذه الظاهرة ، كما نلاحظ

(*) A palpable design.

عند توقف الحركة الخارجية للرؤيا ، وانجذابها ــ يتعسف ــ نحو وعى بيير ، فرأيناه يتعجب متسائلا : وهل كل هذا هو أنا • كل هذا بداخلى •• كل هذا أنا ! •• واذا اعتبرنا هذا التساؤل قضية ابستمولوجية ، فانه سيتراءى أقرب الى الاشكال • فلقد عبر عن زعم مركب من جملة مزاعم محتملة عن العلاقة بين الادراك والحسى والعالم المحسوس • ولكل هل انبعث هذا القول من السياق المتخيل ؟ لا أظن ، والدليل على ذلك هو تعارض الفكرة التى طرحها بيير هى والاتجاه العام للمشـــهد وتأثيره الليريكى المنشود • وهذا التأثير كامن فى التباين بين الهدوء السرمدى للطبيعة الفزيائية المحسوسة ــ والقمر فى السـماء الســـامقة والغابات والحقول والفضاء المتألق بلا حدود ــ وبين مظاهر القسوة التافهة للانسان • غير أن التباين يتلاشى اذا افترضنا أن الطبيعة مجرد فيض من المدركات الفردية • فلو صح أن « الكل » الذى هو داخل بيير ، وأن التفردية هى أكثر التفاسير مشروعية للواقع ، فى هذه الحالة سيكون الفرنسيون قد أصابوا عندما وضعوا « الكل » فى سقيفة مغطاة بالألواح • وهكذا تعارض الحكم الفلسفى الصريح هو ولب السرد الروائى ، ويكون تولستوى بذلك قد ضحى بمنطق التلوين المميز للحادث الروائى فى سبيل اتجاه عقله التـــأملى •

وفى تصورى أنه من المحتمل أن تقرأ عبارة بيير على نحو أكثر تحررا وابتعادا عن الدقة • ولن يستغرب تفسيرها على أنها تمثل حالة من حالات الايمان الغامض بوحدة الوجود أو الاتحاد بالطبيعة على طريقة جان جاك روسو • غير أن ما حدث من تغير فى الحظوة لا يمكن الخطأ فى تقديره • وحتى اذا نظرنا الى نهاية الفقرة نظرة تعميمية لأبعد حد ، فان صوت المتكلم سيفسر على أنه صوت تولستوى أكثر من نسبته الى بيير •

وعندما تتجسم الأســـطورة فى فن التصوير أو النحت أو تصميم الباليه ، فان الفكر يترجم من لغة الكلام الى لغة أخرى تناسب المقـام ، ويحدث تحول راديكالى فى الواسطة الفنية (المديوم) • أما عندما تتجسم الأسطورة فى تعبير أدبى ، فان جانبا من الواسطة الفنية يظل ثابتا ، لأن الميتافزيقا والشعر متجسمان فى اللغة • وتثير هذه الناحية مشكلة جسيمة • فهنـاك عادات لغوية وتقنيـات لغوية اعتبرت تاريخيا مناسبة لبحوث الميتافزيقا حتى وان كانت هنـــاك عادات وتقنيات أكثر ملاءمة بطبيعتها لموضوعات الخيال ، أو الايهام • وعندما تعبر القصيدة أو الرواية عن فلسفة بعينها ، فان الصيغ الشفوية لهذه الفلسفة تجنح الى انتهاك نقاء الشكل الشعرى • ومن هنا فاننا نميل الى القول عن فقرات معينة من الكوميديا الالهية أو الفردوس المفقود بأن ما بها من مصطلحات لاهوتية ،

أو من تقنيات الكونيات قد طغى على لغة الشعر والمباشرة الشعرية . ولقد كان هذا النوع من التداخل هو الذى خطر ببال دى كوينسى عندما فرق بين « أدب المعرفة وأدب القوة » (*) . ويحدث مثل هذا الانتهاك أو التجاوز عندما تناقش احدى النظرات الى العالم ، وتطرح بلغة الشعر ، أى عندما تترجم وسيلة لغوية الى وسيلة أخرى . ولقد حدث ذلك على نحو حاد وملحوظ فى حالة تولستوى .

وظهر الجنوح الى الوعظ والاستعانة بالحجج التحذيرية فى الرواية عند تولستوى ابتداء من بداية عهده بالكتابة ، واتجه القليل من كتبه فيما بعد الى الابتعاد عن طابعه الأصلى ، كما حدث فى كتاب صباح أحد الملاك الأعيان ، أو الحكاية الباكرة لوسيرن ، اذ بدا لتولستوى من الأمور البعيدة عن التصور اقدام شخص جاد على نشر مقطوعة روائية لا تهدف لأى شىء غير الترفيه ، أو ترمى الى خدمة قضية لا تزيد عن كونها محاولة استعراضية متحررة للابداع . واذا كانت رواياته وحكاياته قد استطاعت توصيل الكثير الى قراء لم يعرفوا شيئا عن فلسفته ، أو اكترثوا بذلك ، فان هذه الحالة مثار عجب وسخرية . وتمثلت أكبر صورة للتعارض فى الاتجاه بين تولستوى وجماهير قرائه فى المثل الشهير للأجزاء التاريخية من رواية الحرب والسلام والمقالات التى كتبها فى الفلسفة . ووصف تورجينيف فى رسالة معروفة الى الناقد الأدبى والمشرف على نشر كتب الشاعر الروسى بوشكين هذه الأجزاء من الرواية بأنها مهزلة . وتعجب فلوبير من نزوع تولستوى الى التفلسف ، وأنه لا وجود لأى شىء دخيل مماثل لاقتصاديات الرواية ، ورأى أغلب من انتقدوا تولستوى من الروس ابتـــداء من بوتكين الى بيريوكوف الفصـــول الفلســـفية فى رواية الحرب والسلام مادة دخيلة على النسيج الحق للرواية ، مهما كان الحكم عليها فى ذاتها ، أى نسبت اليها قيمة فنية أم لم تنسب . ومع هذا وكما قال ايزيا برلين :

« اننا نصادف هنا مفارقة ــ بالتأكيد ــ اذ كان شغف تولستوى بالتاريخ ومشكلة الحقيقة التاريخية بمثابة هوى يكاد يستحوذ عليه قبل تأليفه لرواية الحرب والسلام ، وأثناء اشتغاله بهذه المهمة . فلا أحد يقرأ مذكراته ورسائله وكتاب الحرب والسلام ــ بلا جدال ــ بمقدوره الارتياب فى أن المؤلف ذاته قد اعتبر هذه المشكلة فى صميم الموضوع ، أى المشكلة المحورية التى بنيت عليها الرواية » .

(*) Literature of knowledge and literature of power.

وليس من شـــك أن ذلك كذلك · فالأحكام وليدة التأمل وغير المزخرفة عن نظرية التاريخ ، والتى تضجر معظم القراء ويعتبرونها خروجا عن الموضوع قد بدت لتولستوى فى صميم الرواية ، على أقل تقدير أثناء تأليفه للرواية · وبالاضافة الى ذلك ، وكما سبق أن أشرت ، فلم تكن مشـــكلة التـــاريخ أكثر من مســـألة فلسفية واحــدة أثيرت فى العمل ، ويتساوى معها فى الأهمية « البحث عن الحياة الكريمة » التى اتخذت شكلا دراميا فى « ساجات » بيير ونيقولاس روستوف ، ويضاف الى ذلك المادة التى جمعها لوضع فلسفة للزواج ، وبرنامج الاصلاح الزراعى ، وتأملات تولستوى التى استمرت طيلة حياته فى طبيعة الدولة ·

فلماذا اذن لم يتسبب اقحام ممارسات ميتافزيقية على الايقاعات الأدبية ، وما يترتب على ذلك من اخفاق فى تجسيم المادة الروائية – كما حدث فى الفقرات الثلاث موضع النقاش – فى خلق عائق عسير أمام نجاح الرواية فى جملتها ؟ والاجابة على ذلك هى أبعاد الرواية ، وعلاقة الأجزاء بالبناء المكتمل · اذ تصور تولستوى « الحرب والسلام » كعمل فنى يشغل حيزا كبيرا ، ويولد حركة وقوة دافعة قوية قادرة على استيعاب نقاط الضعف فى سياق الصرح الشامخ المهيب فى كليته · وبمقدور القارىء أن يتخطى أجزاء كبيرة كالمقـــالات التى دارت حول الكتابة التاريخية والتكتيك دون أن يشعر بفقدانه الخيط الأول للرواية ، ولربما اعتبر تولستوى مثل هذا الاتجاه الانتقائى اهانة لغايته أكثر منها اهانة لفنه · وانصب قدر كبــير من ضغائنه فى أواخر أيامه على روايته وعلى حالته العقلية التى استحثته على وصف « الحرب والسلام » وآنا كارينينا على أنهما تمثلان « الفن الردىء » · وانعكس ذلك فى اعترافه بأن هذه الأعمال قد ألفت فى مقــام فنى مختلف عن روح المقام الذى قرئت فيه · ولقــد تصورها تولستوى – من جانب – ابان حالة من الفتور الموجع والشك والحــيرة التى استحوذت عليه من جــراء ما تتسم به الدنيويات من غباء وابتعاد عن الروح الانسانية ، ولكن الآخرين نظروا اليها كصورة لماض ذهبى ، أو كتوكيد لما فى الحياة من محاسن ، ولعل تولستوى كان مخطئا فى هذا الخلاف ، وربما كان أقل تبصرا من نقاده · فكما كتب ستيفن كرين (*) فى فبراير ١٨٩٦ :

« فى اعتقادى أن هدف تولستوى المفترض هو التسامى · وهى مهمة شاقة يصعب النهوض بها · وما أشبهها بالمهمة الكيخوتية ! وظن انه لن ينجح ، ولكنه سينجح أكثر مما تصور ، وبذلك سيشعر فى أول

(*) Stephen Crane.

نقطة نجاح يحرزها أنه كان نسبيا عديم البصيرة . وهذا هو الثمن الذى تدفعه هذه النوعية من العظمة (٦) » .

ويرجع جانب كبير من الكمال فى رواية آنا كارينينا الى مقاومة الشكل الشاعرى لاحتياجات الغاية الوعظية ، ومن ثم تحقق بين الناحيتين توازن دائم وتوتر متناغم . ففى الأحبوكة المزدوجة ، تم التعبير عن المقصد الثنائى لتولستوى والتنسيق بينهما . ولقد استهلت الرواية بشعار منقول عن القديس بولس لتعريفنا بحكاية آنا ، وزودتها بمذاق خاص ، ولكن هذا الشعار لم يتحكم فى الأحداث بتاتا . اذ عرض مصـير آنا المأسوى قيما واخصـابا للمحسوسات تحـدت القاعدة الأخلاقية التى اعتنقها تولستوى بوجه عام ، وسعى لتقديمها فى صورة درامية . وكأن ما حدث هو استحضار الهين : أحدهما بطريركى عتيق هو الاله المنتقم ، واله آخر لا يملى أى شىء على الاخلاص المأسوى لروح جريحة . واذا عبر عن ذلك على نحـو آخر قلنـــا ان تولستوى قد ازداد افتتانا ببطلته ، واعتمادا على تحرر مشاعره ، استمتعت بقدر نادر من الحرية . ولربما كانت آنا الشخصية الوحيدة تقريبا من بين شخصيات تولستوى التى اتجهت فى التعبير عن شخصيتها الى اتجاهات ابتعدت عن سيطرة الروائى ومعرفته المسبقة . ولقد أصاب توماس مان عندما قال ان النزعة المهيمنة على آنا كارينينا كانت أخلاقية ، ووجه تولستوى اتهامه الى المجتمع الذى استولى على حق الثأر الذى يتبع مشـــيئة الله وحده . ولكن وللمرة الوحيدة ، جاء موقف تولستوى الأخلاقى متناقضا . اذ كانت ادانته للزنا أقـرب الى الأحكام الاجتماعية السائدة ، وتشابه هو وغيره من المتفرجين فى الأوبرا ـ مهما بدا فى اتجاهاتهم من ميول دنيوية وقاسية ـ فلم يســـتطع كبح جماح الصدمة التى أحدثها مسلك آنا ، وتأثر بها ، ونزوعها لاتباع قاعدة سلوكية متحررة . ووسط حيرته ، ومن جراء الافتقار الى قضية واضحة كتلك التى سيعرضها بعد ذلك فى رواية البعث ، تحققت فرصة التحرر فى السرد وغلبة الشاعر على الواعظ . نعم لقد خضع تولستوى فى آنا كارينينا لمخيلته أكثر من خضوعه لعقله (الذى يعد دائما مصدرا خطرا للاغراء) .

ولكن اذا كانت أجزاء الرواية المعنية عناية مباشرة بآنا قد تحررت من أثقال المذهب ، فان هذا يرجع أيضا الى أن قصة ليفن وكيتى كانت بمثابة مخفف للصدمات التى تحدثها قوة الوعظ عند انطلاقها . ومن هذا يتضح أن توازن العمل الفنى قد اعتمد اعتمادا قويا على بنائها المزدوج

(★) Love Letters to Nellie Crouse — Stephen Crane جمعها H. Cady و L. G. Wells جامعة سيراقوزة ١٩٥٤ .

الأحبوكة • وبغير ذلك ما كان بمقدور تولستوى تصوير آنا بمثل هذه السماحة السخية والانصاف الشاعرى للمحبة • بيد أن آنا كارينا قد حددت من جملة نواح نهاية العهد الذى استطاعت خلاله عبقرية تولستوى تحقيق التوازن الخلاق بين نزعتين متعارضتين • وكما رأينا لقد صادف تولستوى صعوبة فى انهاء كتابه ، وتراجع الفنان الكامن فيه ومبدع تقنية الرواية أمام الداعية •

وبعد آنا كارينا ، تزايدت هيمنة الميول الأخــلاقية والتربوية وما يصحبها من تقنيات بلاغية على الهامات تولستوى ، الذى شرع فى تأليف بعض أبحاث ملحة فى (البايديا) أو المسائل التربوية ونظرية الدين وعندما عاد مرة أخرى الى فن الرواية ، تأثرت مخيلته الحماسية بقتــامة فلسفته ، فرأينــا كلا من « موت ايفان اليتش » و « صوناته كرويتزر » اللتين لا ينكر اتصافهما بالآيتين الفنيتين ، وان كانتا من الآيات الخاضعة لتوجه أوحد • ولا ترجع ما فيهما من حدة فظيعة الى سيطرة الرؤيا الخيالية ، ولكنها ترجع الى ما أصاب هذه الرؤية من ضيق وما أشبهها بصور الأقزام فى لوحات بوش (*) ، فقد تماثلت معها فى خضوع حيويتها لضغوط عنيفة • وتعد رواية « موت ايفان اليتش » العمل الفنى المناظر لرسائل من العالم السفلى لدوستويفسكى • وبدلا من أن تهبط هذه الرواية الى المواضع الداكنة من الروح ، فانها هبطت حثيثا وبدقة وبطريقة موجعــة الى المواضــع القاتمــة من الجســم • فهى قصيدة شعرية — بل ومن احدى القصائد الشعرية — التى صــورت الجسد عندما يلتهب ، ومثلت كيف تتغلغل مطالب الجســد وما يصحبها من أوجاع وفساد فى العقل ورهافته • أما صوناته كرويتزر فانها أقل كمالا من الناحية التقنية ، لما فيها من طغيان للعنصر الأخلاقى السافر ، مما أدى الى تعذر استيعابه فى بناء السرد الروائى • وفرضت معانى هذه الرواية علينا اعتمادا على بلاغتهــا الفــذة ، أما الجانب الفنى فيها فلم يحظ بشــكل متخيل مكتمل •

واستمر الفنان الكامن فى تولستوى حيا قريبا جدا من السطح ، فبعد أن أعاد قراءة رواية دير بارم لاستندال استيقظت فى أبريل ١٨٨٧ رغبته فى تأليف رواية كبرى • وفى مارس ١٨٨٩ ، أشار بوجه خاص الى فكرة تأليف مقطوعة روائية ضخمة ومتحررة على غرار آنا كارينا • ولكنه كتب عوضا عن ذلك رواية « الشيطان » ورواية « الأب سرجيوس » ، وهما من حكاياته الشديدة الكآبة فى الاعتراض على شهوات الجسد • ولم يعد الى الشكل الكبير للرواية الا ١٨٩٥ ، أى بعد ١٨ سنة من انتهائه من آنا كارينا •

(*) Hieronymus Bosch (١٤٥٠ — ١٥١٦) مصور فلمنكى اشتهر بغرابة موضوعاته وتصاويره التى اختلفت فى روحها عن الأعمال الفنية لمعاصريه •

ومن العسير تصور « البعث » كرواية بالمعنى المألوف · وترجع مخططاتها الأولية الى ديسمبر ١٨٨٩ ، وان كان تولستوى لم يستطع حمل نفسه على اقرار فكرة تأليف احدى الروايات ، أو رواية بالمقياس الأكبر بمعنى أصح · ولم تتوفر له القدرة على ارغام نفسه بالاقدام على هذه المهمة الا عندما اقتنع بأن هذا العمل سيعينه على نقل برنامجه الدينى والاجتماعى فى شكل مقنع وسهل المنال · وأخيرا ولولا احتياجات دار النشر (*) ، التى آلت اليها حقوق نشر الكتاب لما أكمله تولستوى على الاطلاق · ويعكس هذا الكتاب التقلبات التى طرأت على مزاجه وتصوره البيورتانى للفن · بيد أن الكتاب ضم صفحات رائعة ومواقف أطلق فيها تولستوى العنان لقدراته التى لم يعترها أى تغير أو وهن · فما كتبه عن نقل السجناء الى شرق البلاد قد اتصف باتساع مخططه وحيويته التى تجاوزت أية غاية مرسومة · فعندما يفتح تولستوى عينيه على المشاهد والأحداث الفعلية ، بدلا من أن يتركهما مسلطتين على انفعالات غضبه ، فان يديه تتحركان بحذق فنى لا يجارى ·

وهذه ليست مصادفة · فلقد سمح تولستوى لنفسه حتى فى عهده المتأخر بقدر من التحرر ورسم صورة بالحجم الطبيعى ، كما يقال فى عالم الفوتوغرافيا وبث الحياة فى المجرات بفضل تكرار ضرب الأمثلة ، وساعد النسيج الملحمى الرهيب على كساء عظام المجادلات · أما فى القصة القصيرة فالأمر عكس ذلك لضيق المكان والزمان مما يؤدى الى تعذر استيعاب العناصر البلاغية فى لغة الرواية · وهكذا ظلت الموتيفات الوعظية وأساطير السلوك فى حكايات تولستوى الأخيرة متسلطة وواضحة للعيان · ويسرت رواية الحرب والسلام وآنا كارينا والبعث لتولستوى بفضل ضخامتها الاقتراب من المثل الأعلى للوحدة الذى سعى اليه بعناد واصرار · ففى اللاندسكيب المتخيل لرواياته الثلاث الرئيسية (كما كانت ماريان مور ستقول) أمكن الجمع فى مكان واحد للقنفذ الحقيقى والثعلب الحقيقى ·

لعلنا لمسنا هنا قانونا أكثر تعميما للشكل الأدبى سماه المؤلف بقانون الاتساع الضرورى (**) · فعندما يراد تقديم فلسفة معقدة لابد أن يسمح حجم البناء الشعرى الذى سيستعان به الحجم المناسب للتعبير عن هـذه الفلسفة · وعلى نقيض ذلك ، فان مسرحيات ستريندبرج الأخيرة قد أوحت بعدم توافق الدراما بأشكالها المنكمشة مع العرض المنهجى والتعبير الجدلى من موقف ميتافزيقى محدد · ففى المسرح الفعلى ــ بخلاف المسرح المثالى للمحاورات الأفلاطونية ــ لا وجود لمكان كاف أو زمان كاف ، وليس

(*) Dukhobors. ...
(**) Necessary amplitude.

بالمقدور افساح المجال لعنصر الفكر واعطاؤه دورا مستقلا الا في القصيدة الطويلة أو الرواية الطويلة ·

وكان لتولستوى تلميذ وحيد وخليفة أوحد ، تكشف عنده واضحا الاحساس بالشكل الملحمي والتصور الفلسفي ، وحدث تحالف بينهما تماما مثلما حدث عند تولستوى بالذات · انه توماس مان الذى فاق تولستوى في الاستغراق في الميتافزيقا والافراط ــ عن عمد ــ في الاستعانة بالأساطير ، ولكن دور تولستوى في الاستعمال الموثق للتاريخ والأشكال الجسيمة كان أشد حسما ، واذا وصفنا الكاتبين مع الالتجاء للتفرقة القديمة والتى يسهل انتقادها ، قلنا انهما شعراء العقل الاستدلالى والوجدان الحاس معا · ففى الدكتور فاوستوس ، اهتدى توماس مان الى تركيبة من أسطورة التاريخ وفلسفة الفن وحكاية متخيلة لحالة من الوقار النادر · وفى هذا الكتاب انبثقت التأملات بحذافيرها من الأحداث الروائية · وكانت نقلات تولستوى من الشعر الى الناحية النظرية ــ كما لاحظنا فى أمثلة مميزة ــ أشبه اجهادا وأكثر انكشافا للناظر المدقق · غير أن تولستوى ومان يحتلان سويا نفس المكانة فى تراث الأدب الفلسفى · فلقد استعادا لوعينا كيفية ترجمة الأساطير الشكلية التى تجسم معتقدات البشر عن السماء والأرض الى حقائق الشعر ·

٥

كانت عبقرية تولستوى عبقرية نبى ومصلح دينى ، ولكنها لم تكن ــ كما لاحظ برديف ــ عبقرية عالم لاهوت بالمعنى التقليدى أو التقنى · فلقد نظر الى الطقوس الاحتفالية والشعائر الدينية للكنائس الوطيدة بعين الازدراء · وتركت لديه المشاحنات اللاهوتية فى صيغها الشكلية وقداستها التاريخية الانطباع بأنها مماحكات تافهة · فلقد جرى فى دمه مثلما حدث عند روسو ونيتشه تيار قوى من الأيقنة (النفور من عبادة الأوثان) · ومن هنا جاء اهتمامه الدائم كفنان وأستاذ دينى معا بطبيعة السلوك الاجتماعى وانشاء قاعدة عقلانية سهلة لأحوال الدنيا · ونزع الى تصور المسيحية لا كوحى مقدس أو ظاهرة تاريخية ولكن كتعاليم تعرفنا معنى الحياة · وعلى حد قول أحد النقاد المحدثين : « لقد أخرج تولستوى انجيلا خاليا من اللامعقولات ومجردا من الرؤى الميتافزيقية والصوفية ، بعد أن انتزع منه المجازات والرموز ، واستبعد المعجزات وأحيانا الحكايات الانجيلية

أيضا (٧) ، ومن ثم جاء تناول تولستوى للمادة الدينية متحررا من الأحداث المتوترة للأيقنة السائدة في الفكر الروسى • ورأى فى العروض الرمزية والتأويلات الكهنوتية للأفكار الدينية نزوعا متعمدا للتعتيم ومحاولة من قبل الكهنة والمعلمين الزائفين لاخفاء الحقائق البسيطة التى ليست موضع خلاف عن الحياة الكريمة عن عامة الناس • وكتب تولستوى فى كتابه عن التعاليم المسيحية ان المحبة الكامنة فى كل انسان تتشابه « والبخار المحبوس فى الغلاية ، وعندما يتمدد البخار يدفع الكباسات ويحدث أثره » وياله من تشبيه عجيب ، شديد الإبتذال والحرفية بحيث لا يستبعد صدوره فى موعظة أحد القسس السلفيين ! • وفى غير مقدورنا تصور خروجه من فم دوستويفســـكى •

وتمثل ميتافزيقا دوستويفسكى ونظرته للاهوت موضوعا خطيرا • فحتى اذا تضاءل حجم رواياته عما هى عليه الآن ، فاننا كنا سنستمر فى قراءتها كأعمـــال تحتوى على بذور أفكار ستثمر وينكشف أمرها فى المستقبل (*) فى تاريخ الأفكار • ولقد انبعثت من لاهوت دوستويفسكى ، ومن التعقيب أو الاعتراض عليه معتقدات تجمع بين التعقيد والألمعية بحكم ما اشتملت عليه من أفكار • وتضم هذه الأعمال كتابات فاسيلى روزانوف وفياتشلاف ايفانوف وقسطنطين ليونتيف وبردييف • ومن منظور الفلسفة الوجودية المعاصرة بوجه خاص يقال ان أعمال دوستويفسكى تمت اليها بصلة نسب • فكما قال برديبف ان مؤلف الاخوة كارامازوف مفكر كبير وأحد عظماء أصحاب الرؤى وأيضا فنان عظيم ومجادل عبقرى وأعظم ميتافزيقى أنجبته روسيا • وتسترعى هذه المعادلة الملاحظة ، لأنها تحل لنا مشكلة جمع الفنان بين اختراع الأساطير ، واضطلاعه بتفسيرها • ويردف برديف قائلا : « من غير المقدور فهم دوستويفسكى — والحق يقال — والأفضل اذن هو ترك مؤلفاته جانبا ، مالم يكن القارىء مهيئا للاستغراق فى خفايا كون فسيح غريب من الأفكار » •

وسوف ألمس بعض الملامح البارزة لهذه الأفكـــار • فعلى نقيض تولستوى ، اتخذت ميتافزيقا دوستويفسكى شكلهـا الناضج من داخل الرواية نفسها • أما كتاباته الاستعراضية والجدلية ، فلها أهمية تاريخية فحسب • اذ طرحت نظرات دوستويفسكى للعالم على نحو مفحم متكامل فى الروايات ، وعندما نقرأ الجريمة والعقاب والأبله والممسوس ، وأهم من كل ذلك رواية الاخوة كارامازوف ، فاننا لن نستطيع فصل التفسير

---

(٧) A Portrait of Tolostoy as Alceste : R. Poggioli ضمن (The Phoenix and the Spider) هارفارد ١٩٥٧ •

(*) Seminal.

الفلسفي عن الاستجابة الأدبية • ويلتقي في هذه القراءة على أرض مشتركة عالم اللاهوت ودارس الرواية والناقد ومؤرخ الفلسفة ، اذ أفسح الروائي مجالا خصيبا لكل منهم •

ففي الفصل الثالث للممسوس يقول كيريلوف للراوي :

« لست أعرف شيئا عما هو الحال عند الآخرين ، وأشعر بعدم قدرتي على الاقتداء بهم في أفعالهم ، فكل انسان يبدأ التفكير في موضوع ما ثم ينتقل الى التفكير في شيء آخر ، ولقد فكرت طيلة حياتي في شيء واحد ، لقد عذبني الله طول حياتي » •

وتكاد تقترب هذه الكلمات من تلك التي استعملها دوستويفسكي في حديثه عن نفسه • فعندما كتب الى مايكوف ١٨٧٠ بالاشارة الى مشروع كتاب حياة آثم اعترف الروائي : « بأن الفكرة الرئيسية التي سيتناولها كل جزء من الأجزاء تدور حول موضوع عذبني شعوريا ولا شعوريا طيلة حياتي انه موضوع وجود الله » ، ان هذا العذاب كان في صميم عبقرية دوستويفسكي ، اذ كانت غرائزه الدنيوية وقدراته على الحكاية واحساسه الفطري بالدراما وولعه بالسياسة جميعا متأثرة تأثرا عميقا بالتكوين الديني لعقله ، وبالخاصية الدينية أساسا لمخيلته ، وليس بالمقدور تحديد أسماء أكثر من قلائل يصح وصفهم بقدر أكبر من التأكيد بأن فكرة الله كانت مستحوذة عليهم ، أو أن وجود الله قد تغلغل في هويتهم بقوة ملموسة أكبر ، ولقد ركزت روايات دوستويفسكي رؤياها الخاصة وجدلها « حول مسألة وجود الله » فكانت تثيرها طورا بالاثبات وطورا آخر بالنفي ، ومثلت مشكلة الله المنزع الدائم وراء نظريات دوستويفسكي الرؤيوية والمجاوزة للروح القومية في تأملاته للتاريخ • وجعلت من نظرات الأخلاق المتفرقة للبصيرة القصوى فنسا ضروريا ، وزودت أفعال الذهن بركيزتها وتقاليدها • وكما قال اليوشا لايفان في الاخوة كارامازوف :

« من الصحيح بالنسبة للروسي الصميم أن تجيء مسائل وجود الله والخلود ، أو كما تقول نفس الأسئلة بعد قلبها على الوجه الآخر في البداية وأن تحتل الصدارة بطبيعة الحال » •

وأحيانا ذهب الروائي الى ماهو أبعد من ذلك • فلقد اعتقد أن « الآدمي » ، بالمعنى الصحيح للكلمة ــ يكتسب حقيقته الوحيدة من وجود الله أو من حرمانه منه • « فالانسان لا يعد موجودا الا اذا كان صورة لله وانعكاسا له ، ولا يوجد الا اذا وجد الله ، واذا سلمنا بأن الله غير موجود ، فسيحق للانسان تصور نفسه الها ، ويتوقف عن

الاتصاف بأنه انسان • فى هذه الحالة ستتلاشى صورته الحقة ، والحل الأوحد لمشكلة الانسان تكمن فى المسيح (٨) » •

وعالم دوستويفسكى له شكله المعمارى المميز ، فمسطح تجربة الانسان يقع فى حيز محصور بين السماء والجحيم ، وبين المسيح والمسيح الدجال • وعملاء اللعنة والعناية الالهية يقتحمون أرواحنا ، واقتحامات المحبة هى الأكثر اهلاكا ، وعلى حد قول دوستويفسكى : يعتمد خلاص الانسان على مدى تعرضه للمعاناة وللأزمات الضمير التى ترغمه على المواجهة بلا مواربة لمأزق الله ، وجرد الروائى شخوصه من الأوضاع التى يستظلون بها ، لجعلهم أكثر عرضة للوقوع فى الكمائن ، فعندما يلقى الله بظلاله فتعترض طريق هذه الشخوص ، فان الشدة الفظيعة للتحدى لاتخف وطأتها لا من أثر روتين الحياة الاجتماعية ولا من الالتزامات الوقتية • فليس لدى شخوص دوستويفسكى اهتمام آخر غير البحث والاهتداء الى نفوسهم الحقة الى أقصى قدر مستطاع • فنحن نادرا ما نشاهدهم نائمين أو جالسين أمام المائدة (وعندما شاهدنا فيرخومنسكى يلتهم قطعة البوفتيك ، ذهلنا لتفرد هذا الحادث عند دوستويفسكى ، بنفس القدر الذى شعرنا به من الوحشية الرمزية فى طريقة تناوله للأحداث) وكما هو الحال عند أبطال الدراما التراجيدية ، يلاحظ تحرك الشخوص الدرامية — عند دوستويفسكى — عارية ، كما سيحدث يوم القيامة ، أو كما طرحها جواردينى : « اللاندسكيب عند دوستويفسكى محاط فى كل موضع باطار ضيق يحتله الله من كل ناحية (٩) » •

وتمثل روايات دوستويفسكى مراحل متعاقبة فى البحث عن وجود الله ، احتوت على فلسفة راديكالية عميقة عن الناحية العملية للانسان • وأبطال دوستويفسكى سكارى بالأفكار ، وتشغل اهتماماتهم الحملات الكلامية العنيفة ، وهذا لايعنى أنهم أنماط مجازية أو تشخيصات ، فلا أحد — باستثناء شكسبير — قد مثل على وجه أكمل الطاقات المركبة للحياة • ان هذا يعنى بكل بساطة أن شخوصا مثل راسكولنيكوف (فى الجريمة والعقاب) ومويشكن (فى الأبله) وكيريلوف وفيرسيلوف (فى الممسوس) وايفان كارامازوف كانوا يقتاتون بالفكر مثلما يقتات الآدميون الآخرون بالحب أو البغضاء • وبينما يحرق الآخرون مايستنشقون من أكسيجين ، فان أبطال دوستويفسكى يحرقون الأفكار ، ان هذا يفسر لماذا تلعب الهلاوس دورا كبيرا فى السرد الروائى

---

(٨) Berdiaev نفس المصدر •
(٩) Romano Guardini. نفس المصدر •

عند دوستويفسكي ، اذ يستطاع تعريف الهلاوس بأنها الحالة التي تتجسم فيها في مظهر خارجي اندفاعات الفكر من خلال الكائن البشري والمحاورات بين النفس والروح » ..

فما هي بعض خامات الأيديولوجية والعقائد الدينية ، التي انتزع منها دوستويفسكي رؤياه الخاصة ؟ وما هي الشروط التي وضعها نصب عينيه عندما تساءل عن وجود الله ؟

انها شروط أقل اتصافا بالشذوذ والابتعاد عن المألوف ، مما قد يفترضه القارىء في الغرب ، اذ كان الكثير مما بدا في ميثولوجية دوستويفسكي لغير الروس شديد الاتصاف بالنزعة الشخصية والاستقلالية في الرأي ، من الصفات المميزة للمكان والزمان الذي خرجت منه كلماته ، فسياق روايات دوستويفسكي قومي مائة في المائة ووراء مصادر استنارة دوستويفسكي تقليد طويل من الفكر الأورثوذكسي والمسياني يرجع أكبر جانب منه الى القرن الخامس عشر . وكثيرا ما نظر الى دوستويفسكي كواحد من الزمرة الصغيرة من أصحاب الرؤى الذين يعيشون في أبراج عاجية من أمثال وليم بليك وكيركجورد ونيتشه . غير أن هذا الرأي لا يمثل أكثر من منظور واحد ، اذ كانت الساحة التي يعرض فيها دوستويفسكي أفكاره غنية جدا بأحداثها التاريخية . ومن العناصر المهمة في منظوره ما هو مستمد من القديس أسحق السوري ، الذي كانت مؤلفاته موضوعة الى جانب فراش سمردياكوف أثناء آخر لقاء جرى بينه وبين ايفان كارامازوف ، وانتقل تصور تويتشوف للمسيح ودور الشعب الروسي في تنفيذ تعاليم المسيح من جيل لآخر ، ويكاد ألا يكون قد تعرض لأي تغيير عندما وضعه دوستويفسكي موضع الاختبار . وما كان دوستويفسكي سيوفق بغير التعرف على قصيدة نكراسوف : « فلاس » (بوضع ثلاث نقط فوق الفاء) في تصويب ضرباته الى صورة أصحاب السماحة والمتسولين المتجولين ممن فسدت عقولهم وشعروا بقداسة أرواحهم ، والذين يتهامسون بأسرار الله في طول البلاد وعرضها ، ألم يصرح باكونين (*) : « بأن الله موجود ، والانسان عبد ، واذا اتصف الانسان بتحرره فسيكون الله غير موجود » . وربما جاء المنطق الذي تبناه كيريلوف في رواية المسوس أقل لذوعة من قول باكونين ، وحيثما بحثنا في الأفكار الرئيسية لميتافزيقا دوستويفسكي ستزداد وضوحا أصولها المتنوعة والواضحة ، فلقد عمقت احدى صفحات الناقد الروسي بلينسكي ــ الذي تأثر به

(*) Mikhail Bakunin (١٨١٤ ــ ١٨٧٦) زعيم فوضوي روسي مارس معظم نشاطه في أوربا خارج روسيا .

دوستويفسكى – الاتهام الموجه لله والذى جاهر به ايفان كارامازوف – وزاده سموا ، والهم كتاب « روسيا وأوربا » لدانيلفسكى معتقدات الروائى ، عن الدور المسيانى والثيوقراطى للقيصر ، وأوحى له بالمعنى الروحى لبيزنطة بعد اعادة غزوها ، ولا ننسى المقال الذى كتبه ستراخوف وزوده بالفكرة المرعبة المهلكة عن دورانية التجربة ومعاودتها الظهور مرارا ، لم يقصد بهذا البيان التشكك فى أصالة عبقرية دوستويفسكى ، ولكنه يرمى الى توكيد عدم امكان الاستغناء عن بعض الدراية بالخلفية الأورثوذكسية والقومية لو أريد قراءة روايات دوستويفسكى على نحو جاد ٠٠

وفى عالم دوستويفسكى قامت صورة المسيح بدور مركز الثقل ، فبينما رأينا تولستوى يقر تحذير كولريدج من أولئك الذين يحبون « المسيحية » « أكثر من حبهم للحقيقة » ، يعلن لنا دوستويفسكى باسمه ومن خلال أفواه شخوصه أنه فى حالة وجود أى تناقض ، فان المسيح سيعد فى نظره أثمن من كل من الحقيقة أو العقل ٠ وتركزت مخيلته على شخصية ابن الله وخصه بقدر كبير من الاهتمام الوجدانى بحيث يصح اعتبار جانب كبير من عالم الرواية عند دوستويفسكى كأنه تفسير للعهد الجديد ، ويرجع أصل تصوره للمسيح الى قول مشهور للقديس أغسطين (*) ، ولكنه كان بفطرته مثل معظم الفنانين من النسطوريين ٠ فلقد انضم للاتجاه الهرطقى القوى فى القرن الخامس عشر ، الذى كان يفرق بين الجانب الانسانى ، والجانب المقدس للمخلص (يسوع) ٠ وكان المسيح الانسان محط تمجيده وتركزت عليه رؤياه ٠ واختلف عن تولستوى ، لأنه كان مقتنعا عن ايمان بقداسة المسيح ، ولكن هذه القداسة هزت روحه واجتذبت عقله بقوة بالغة من خلال جانبها الانسانى ٠

هنا توافق التناول التقنى للروائى للمشكلة العتيقة عن كيفية درمزة قيمة الخير ، وعرضها فى نقائها مقترنة بايمان المؤمن ، وتعد محاولات دوستويفسكى لدمج جانب من روح المسيح أو تألقه فى تصوره للآدميين ، ذات أهمية بالغة ، انها تعلمنا ضرورة تحديد أهدافنا ، وتعرفنا مدى محدودية امكانات الفن ٠ ولقد سبق أن تلقينا نفس الدرس من دانتى وشعوره بفقدان التبصر عند تأمل ذروة الرؤيا ٠ وتأثر تخيل دوستويفسكى لصورة المسيح بصورة هولباين « النزول من الصليب »، والتى شاهدها فى بازل (بسويسرا) ، واهتزت لها روحه اهتزازا عميقا ، وعلق مستنسخا لها فى دار روجوجين (فى رواية الأبله) :

(*) Per hominem christumtendis Deum Christum.

« أعرف أن الكنيسة المسيحية قد أعلنت حتى فى العهود الباكرة بأن معاناة المسيح لم تكن رمزية ، ولكنها حدثت بالفعل ، وأن صلب جسمه كان خاضعا خضوعا كاملا وتاما لقوانين الطبيعة ، ونحن نلمح فى الصورة الوجه وقد تشـوه من أثر اللطمات ، وانكمش ، وتغطى بندوب مخيفة وبلطع الدم ، والعينان مفتوحتان تنظران شذرا · وهناك بريق يشع من بياض العينين المفتوحتين المتسع · وما أشبهه بالنـــور الشفاف الذى نلحظه فى عيون الموتى ! » ·

وبدا تصـــوير المسيح على هذا الوجه فى نظر دوستويفسكى شيئا أكثر من عمل ينضوى تحت الاتجاه الواقعى ، فلقد رأى اللوحة كأيقونة بالمعنى الوسيط للكلمة ، وكشكل حقيقى ، يمثل ما كان موجودا بالفعل · فقد عبرت الصـــورة باللون والخط ، وطرحت مشكلة هل كان المسيح ابن الله حقا ، الى جانب كونه انسانا ، وهل بالمقدور حدوث أى خلاص للعـــالم يتعرض فيـــه كائن مثـــله للتعذيب حتى الموت ؟ واذا كان دوستويفســكى قد أجاب على الســؤالين بالايجـاب ، فان هذا لم يحدث الا بعـد تطور روحى طويل وتعرض للتمزق من جـراء ابتلائه بكل نوع من أنواع اللاايمان · وفى نهاية حياته ، ألفينا الروائى يستسلم ويقول أنه قد أدرك الله بعد اكتوائه « بنيران الشك » وأجرى دوستويفسكى عدة دراسات رئيسية ، وخطط جملة مخططات لكيفية تصوير عيسى : فلدينا الأمير مويشكن فى الأبله ومقار ايفانوفتش فى « الشباب الخام » واليوشا كارامازوف ، وجاءت الصورة الوحيـدة المكتملة للمسيح العائد فى أسطورة المدعى الأعظم فى نهاية الاخوة كارامازوف · وفيها استحضرت صـــورته الجميلة وجلاله الذى يفوق الوصـــف ببراعة فذة ، ولكنــــه لم يتكلم · ولا يرجع التزامه الصـــمت ــ كمـــا ذكـر لورنس بطريقـــة معكوسة كعلامة على التخاذل ، انه يرمز الى تواضع الفنان ، ويعـد من أصدق الاستبصارات التى توافرت لنا عن عدم نجاح الكلمات فى التعبير عن مثل هذه المعانى العظيمة ·

ويمتد تصـــور المسيح الذى لمحت له شخصية الأمير مويشـكن الى الفولكلور الروسى والجزء الثالث من الكتاب المقدس (*) عند الكنيسة الشرقية ، وكما لاحظ دوستويفسكى فى يوميات كاتب :

« لقد انتقل هذا التصور من جيل لآخر ، واختلط بقلوب الناس ، ولعل المسيح هو الحب الوحيد للشعب الروسى · فهم يعشقون صورته على طريقتهم الخاصة ، الى حـــد عدم قدرتهـــم على الاعتراض على هذا التصور » ·

(*) Haiography.

انها صورة ابن الله الهائم فى كل مكان والمضطهد الذى نخطىء ونعتبره معتوها ، والأمير المتخفى الذى يتعرف عليه الأطفال والمتسولون المقدسون والمصابون بالصرع • ولقد استرعى نظر دوستويفسكى فى سيبريا وفى بيت الموتى ، واعتقد مخالفا بذلك العقيدة الكاثوليكية أنه سينهى الزمان أو التاريخ ذاته ، وأنه سيمحو اللعنة التى كانت ستدوم الى الأبد ، وسيحقق ذلك بوصفه المسيح أو الاله الموصى به ، الذى سيستنفد كل شىء ، وسيتحقق ذلك بدافع الجود الذى لاتنطفىء جذوته عند « المهان والمجرح » وهو الاسم الذى اختاره لاحدى رواياته •

والأمير مويشكن ، كما سبق أن أشرت ، شخصية مركبة ، فيها استعارات من سيرفانتز وبوشكين وديكنز ، وعرضت صفاته كالسماحة والحكمة التى تتسامى على الدنيويات وعذرية وجدانه فى مجرى الأحداث ولكنه لم يتضمن سوى القليل من جوهر الفانين ، والصورة التى تخلد فى ذاكرتنا عن الأبله باهتة وفيها شىء من الشحوب المرضى الذى نصادفه فى صور عيسى عند المدرسة الرومانتيكية الجرمانية ، أما اليوشا كارامازوف فيعد ابتكارا أقرب الى الاحتمال — ولاحظ دوستويفسكى فى تمهيده لرواية كارامازوف أن اليوشا واجهه بصعوبات تقنية • فحتى بعد أن انتهى من الكتاب ، فانه لم يكن على يقين من نجاحه فى رسم صورته وفى تمثيل المزاج الصحيح للنقاء والذكاء والنعمة الملائكية والهوى البشرى • واذا نظرنا لاليوشا على أنه رمز للمسيح ، ستكون شكوك دوستويفسكى فى محلها • فلقد حقق ما هو مطلوب منه على نحو لا يقل كمالا عن مويشكن ، وان رجع ذلك للسبب المقابل • فهو ممتلىء بالدماء ودماء آل كارامازوف ، ومع هذا فانه مثل نادر ومقنع لكيفية اظهار الخير فى صورة درامية • وعرض اليوشا وصية المسيح : دعوا الموتى يدفنون موتاهم ، ولكن عليك أنت مواصلة دعوتك لمملكة الله ، وعندما فعل ذلك ، فانه ازداد توغلا فى أعماق أوصاب الانسانية ، وان كان دوستويفسكى أقنعنا ، (على الأقل فى شذرات الصاجا التى كان ينوى تأليفها ، والتى اكتملت بالفعل) بأن الاشعاع الملغز للعناية الالهية سيستمر يحيط بشخصه ففيه سيجسم مسلكه الهاماته مرة واحدة خلال لحظة تدوم مدى الحياة (١) •• » •

ولكن على الرغم مما فى هذا التصور من نقاء أو ربما بسببه ، فان كلا من الأمير مويشكن واليوشكا كارامازوف قد جسما بالضرورة المتمثلات التقليدية والمعترف بها للمسيح ، وأعتقد أن دوستويفسكى

---

(١) Between the Numen and the — R.B. Blackmur (The Lion and the Honey Comp) Moha نيويورك ١٩٥٥ •

قد تمثل عند ابداعه لشخصية ستافروجين الهامات من نوع أحد وأكثر راديكالية واثارة للفزع ، اذ تحتل شخصية ستافروجين موضع القلب فى ظلمات عالم دوستويفسكى ، وأن كانت جميع الطرق تؤدى اليه ، ففيه التقت واتحدت حساسية الشاعر والمجادلات الثورية والرؤيوية « لأعظم ميتافزيقى » أنجبته روسيا ، فلقد جسم ستافروجين الكشوف النهائية فى تقنيات الرواية وخلق الأسطورة ، ولكن قبل أن نتناول الكلام عنه ، لابد من ذكر لمحة موجزة عن الديالكتيك السائد ٠

لقد اعتمد لاهوت دوستويفسكى وعلم الانسان عنده على التسليم بالحرية الشاملة ٠ فالانسان حر حرية كاملة مثيرة للرعب فى ادراك الخير والشر والاختيار بينهما وفى تجسيم اختياره ٠ وثمة ثلاث قوى خارجيــة هى تثليث المسيح الدجال التى تعرض لها عيسى فى ثلاث غوايات : السعى لتحريره من حريته والمعجزات والكنائس الراسخة (الكاثوليكية بوجه خاص) والدولة ، فاذا حدثت المعجزات (بأى معنى غير المعنى السيكولوجى الخاص والداخلى) ، واذا هبط المسيح من الصليب ، أو اذا استنشق المسيح عبقا مستحبا ، فان تقبل الانسان لله سيتوقف عن تحرره ، وسيفرض بنـاء على الشواهد على نحو مماثل لطاعة العبيد التى تفرض عليهم عن طريق القوة المادية ، ولقد سلبت الكنائس البشر من حريتهم الأساسية ، وبتوسطها بين الله وأوجاع الروح الفردية وتوكيدها للمغفرة والأسرار الكامنـة فى الطقوس ، وأدت المهام التى يضطلع بها رجل الدين الى الامتعاض من نبالة المتعبد المعذب بالتفكير فى الله ، وانتقصت من شعوره بالعزلة ٠ وتهدد الكاثوليكية عندما تعمل متعاونة هى والدولة السياسية فيما سماه دوستويفكى بالتوافق أو التفاهم الطبيعى بجعل الخلاص البشرى مستحيلا من أثر وعدها بالقيامة الألفيـة الأرضية ، ولقد اتصف البرنامج الذى عرضه شيجالوف فى رواية الممسوس (المجتمع الكامل الذى يخضع لادارة قلة فى سبيل الملايين المحرومة من البركات المادية) بالوحشية لا لأنه حطم الحقوق القانونيـة والمدنية (والتى لايبالى بها دوستويفسكى البتة ـ ولكن لأنها حولت البشر الى وحوش راضية) ٠ فعندما ملأت بطونهم فانها خنقت أرواحهم ٠

وأدرك دوستويفسكى ببصيرته القائمة وجود قرابة بين العوز المادى والايمان الدينى ، ومن هنا جاءت مشاحناته التى استمرت طويلا ضد القصر البللورى للاشتراكيـة ، وضد روسو وبابيف وكابيت وسان سيمون وفوريه وبرودون وجميع أنصار المذهب الوضعى ممن يعتقدون فى جدوى الاصلاح الدنيوى ، والذين يدعون الى العدالة على حساب المحبة ، ومن هنا جاءت كراهيته لكلود برنار الذى نزعت

فسيولوجيته العقلانية الى الزحف والتغلغل فى فكرة استقلال الروح وخباياها وشياطينها . ونفر دوستويفسكى من اعتقاد تولستوى وجميع المصلحين الراديكاليين الاجتماعيين بأنه بالاستطاعة استحثاث الناس على تبادل المحبة اعتمادا على العقل والاستنارة النفعية ، وبدت له هذه الفكرة غشا وخداعا واستند على أساس سيكولوجى ، وأكد فى يوميات كاتب (ديسمبر ١٨٧٦) : « ان محبة البشر أمر لايمكن تصوره أو تعقله ، ويستحيل تماما بغير ايمان مصاحب بخلود روح الانسان ، بل وأذهب الى المخاطرة بالقول بأن حب البشرية بوجه عام كفكرة من أكثر الأفكار التى ذكرت عن العقل الانسانى ابتعادا عن التعقل » ، وفى « خواطر عن المسيح » كتبت فى ١٦ أبريل ١٨٦٤ وهو جالس الى جوار جثمان زوجته الأولى ، نازع بالقول : « بأن محبة كل شىء بنفس مقدار محبتك لنفسك مستحيل على الأرض ، لأنه يتناقض هو وقانون نمو الشخصية » .

ولا يستعصى هذا القانون على التغيير . فهناك لحظات رؤى شخصية ولحظات استنارة تتمزق أثناءها الروح الانسانية ، وتخضع للقداسة ، وفى هذه اللحظات ، التى قد تتخذ مظهر الأعراض الخارجية للصرع ، رأينا راسكولنيكوف ، وقد اكتسحته المحبة الكلية ، وسيطرت عليه العناية الالهية ، وتحرر اليوشا من توجعات الشك وركع على الأرض توقيرا لجميع البشر ولكل محسوسات الطبيعة ، ان هذه الومضات من الالهام هى وحدها الجديرة باسم المعجزات الحقة ، وأسمى دوستويفسكى القصة التى روى فيها تجربة اليوشا : كنعان فى الجليل ، عندما تحول الماء الى نبيذ ، أو اذا رددنا الشعيرة التى فاه بها بلاتون فى رواية الحرب والسلام ، فاننا نتصور أنفسنا آنئذ قد رقدنا على الأرض كالأحجار ولما استيقظنا كنا كالعيش الطازج ، ولن تحدث هذه الظواهر المقدسة الا اذا توافرت الحرية للانسان ، واذا لم تتمكن العجائب الخارجية أو العقائد الكهنونية أو المنجزات المادية للدولة اليوتوبية حمايته من عدوان الله . ان حرية الانسان تعنى تعرضه لأخطار الله ، وكل ما يسلبه منها سيتعرض مصير روحه لأسر العمى والجهل .

وتنبع نظرية دوستويفسكى فى الشر من هذا الديالكتيك ، وما يتسم به من دقة سيكولوجية وشاعرية عتيقة ، فبغير الشر لن تتوافر أية امكانية للاختيار الحر ، ولا شىء من التوجع الذى يسبق الانسان نحو التعرف على الله ، وطرح هذه النقطة بردييف الذى تغلغل فى مقاصد دوستويفسكى على نحو متبصر ، فذكر المفارقة الأساسية :

« ان وجود الشر دليل على وجود الله . فلو كانت الدنيا مصنوعة من لا شىء غير الخير ومن الفضيلة وحدها ، هل ستكون هناك حاجة الى الله ؟

ان العالم سيكون آنئذ مرادفا لله • فالله اذن كائن ، لأن الشر كائن ، وهذا يعنى ان الله كائن لأن الحرية كائنة » •

واذا سلمنا بوجود معنى لحرية اختيار الله ، فان حرية رفضه يجب أن توجد وأن تتصف بالمثل بحقيقتها ، ولن يكون بمقدور الانسان الاهتداء الى ادراك مروى بحريته الا اذا توفرت له فرصة ارتكاب الشر ، وتجربته ، وتلقى الحرية الكبرى للعمل الاجرامي نورا قويا ، وان كان صادقا على وجود مفترق طرق ، اذ يؤدى أحد الطريقين الى بعث الروح ، ويؤدى الطريق الآخر الى الانتحار المعنوى والروحى ، ولن يكون للحجيج الى الله أهمية حقة الا اذا استطاع البشر اختيار طريق الظلمات ، وكما أثبت كيريلوف بصلابة وعناد ، فان من تتملكهم الحرية ، ولكنهم يعجزون عن تقبل وجود الله ، سيرغمون على تدمير أنفسهم ، اذ سيبدو العالم في نظرهم عبثا مشوشا ومهزلة قاسية يشفى فيها اللاانســـانى غليله • ولن يستطيع التعايش مع معـرفة الشر الا أولئـك الذين حلوا مشـــكلة مفارقة الحرية الشاملة وقدرة المسيح والله على كل شيء فى جوهـــر كينونتهم المحصور ، فهناك ما سيخشون بأسه أكثر من العذاب والاجحاف الوحشى فى الأمور الانسانية ، انه عدم اكتراث الله أو مبالاته • انه انسحابه فى نهاية الأمر من العالم ، والذى أضفى عليه أمثال شيجالوف أو أمثال تولستوى الكمال ، والذى ينظر البشر فيه نحو الأرض بعيون الوحوش الراضية •

وكما يحدث فى حالة بطل الرواية الأخلاقية ، فقد وضع الانسان عند دوستويفسكى بين خدمة العناية الالهية والتعرض للتهلكة اذا سلك طريق الشر ، اذ تحتل القوى الشيطانية مكانة مرموقة فى كونيـــات دوستويفسكى ، ولكن كيفية تصوره لطبيعتها ليست واضحة تماما ، وبقــدر ما يستطاع تأكيده ، فانه لم يعتقــد فى الأرواحيــة (*) (تحضير الأرواح) بالمعنى المألوف • وسعى وسطاء الجلسات الروحية لاقناعه بأن الاتصال الطوعى بالموتى أمر ممكن ، ولكنه استنكر ما يقومون به ووصفهم بالمشعوذين الدجالين • اذ كان أقدر منهم على تصور حقائق النفس ، وأدى تعدد رؤى دوستويفسكى للروح الى احتمال ظهـــور تصورات أقرب الى الشذرات بين حين وآخر • واذا عبرنا عن ذلك بلغة توما الاكوينى ، فسنقول احتمال أن تكون الأشباح مظاهر للروح الانسانية عندما تعمل الروح كطـاقة بحتـة ، وتبتعد عن احـكام سيطرة العقـل أو الايمان حتى تشحذ الحوار بين مختلف وجود الوعى ، وسواء أسمينا الظاهرة المترتبة « بالفصام » ، أو بأنها من الخوارق ، فان الأمر سيان

(*) Spiritism.

ولن تزيد عن كونها خلافا فى المصطلحات أكثر من كونها مسألة معرفة كاملة • وما يهم هو ما تتمتع به التجربة من شدة ، ونوعيتها ، وما يحدثه « الطيف » من تشكيل لمعرفتنا • وكما فعل هنرى جيمس فى حكاياته عن الأشباح ، فقد أحاط دوستويفسكى شخوصه بهالة من القوى السحرية فرأينا القوى تنجذب نحوهم ، ويشتد تنويرها لما يجاورها ، وتتفجر طاقات مناظرة من باطنها ، وتتخذ شكلا ملموسا • وفى مثل هذه الدراسات المهيبة للاطبيعيات كالحوار الذى دار بين ايفان كارامازوف والشيطان ، فاننا نرى اندماجا كاملا للتقنيات القوطية وتقنية أساطير دوستويفسكى عن تذبذب الروح •

وفى مقابل ذلك ، لم يضع دوستويفسكى حاجزا وطيدا بين عالم المدركات الحسية العادية والعوالم الأخرى المحتملة ، وكما قال مرشكوفسكى :

« فى نظر تولستوى ، لم يكن هناك غير التعارض الأبدى بين الحياة والموت ، أما عند دوستويفسكى فتوجد فقط واحديتهما الأبديه ، وينظر تولستوى الى الموت من مأوى الحياة بعيون هذا العالم • أما دوستويفسكى فينظر اليه بعينى عالم الروح ، أى ينظر للحياة من موطىء قدم نظرة الأحياء الى الموت (٢) » •

وتصور دوستويفسكى ازدواجية العوالم كحقيقة واضحة ، وكثيرا ما رأى الواقع التجريبى شيئا لاجوهريا له مظهر وهمى ، وعندما تساءل عن ماهية المدن الكبرى ، كانت اجابته : « انها سراب ماكر والليالى البيضاء فى سان بطرسبورج برهان ساطع على النور المنبعث من الأطياف وتلاعبه حول الأشياء المادية • وما تصوره الوضعيون كحقائق صلدة أو قوانين للطبيعة ، لايزيد عن مجرد شباك رقيقة من المزاعم التى تلقى على هاوية اللاواقع ، وفى هذا المقام ، يصح وصف كونيات دوستويفسكى بأنها أشبه بكونيات العصر الوسيط وعصر شكسبير • ولكن بينما نظر خلفاؤه من أمثال فرانز كافكا الى عالم السحر ، ووصف الأشياء بأنها مسكونة ، على أنها أعراض لعنة سيكولوجية ، أدرك دوستويفسكى فى المظاهر الشيطانية دليلا على وجود قرابة خاصة بين الانسان والله •

---

(٢) Tolostoi as Man and Artist : D. S. Merezhkovsky
بالاضافة الى مقال عن دوستويفسكى (لندن ١٩٢٢) •

وعلى الرغم من شدة انغماس القشرية الجسدية للروح فى الحياة الزمنية ، فان روح الانسان تحتفظ بقابليتها للعناية الالهية وبتعرضها للهلاك الروحى · والمعوز والعجز والاصابة بالصرع مزايا مهمة · فبفضل تجرد هذا النفر من الماديات ، وبفضل ما يصابون به من نوبات ، فانهم يكتسبون القدرة على الادراك الشامل الذى يفصلهم عن عتامة الحسيات وأوصاب الحياة السوية · ومويشكن فى الجريمة والعقاب وكيريلوف فى الممسوس من المصابين بالصرع ، وتركت مواجهتهما لله تأثيرا مميزا مباشرا على شخصيتهما ، غير أن المطالب والمغريات الشيطانية تحيط بالناس كافة ، ونحن مطالبون بتناول العشاء فى صحبة كنعان فى الجليل ·

وتماثل الملحد هو والمصاب بالصرع والمجرم فى القيام بالأدوار الأولى فى ثيوديقا دوستويفسكى ، انهم جميعا يقفون على حافة الحد الأقصى للحرية ، ولابد أن تسوقهم خطوتهم التالية اما الى الله أو الى هاوية الجحيم ، فلقد رفضوا رهان التهذيب ، الذى ابتكره باسكال ، الذى اقترح وجوب اتباع الناس للتقوى سواء آمنوا بالله أم لم يؤمنوا · فاذا كان الله موجودا ، فان تقواهم ستثاب بمكافأة سرمدية ، أما اذا لم يكن ذلك كذلك ، فان حياتهم رغم ذلك سوف تتصف بالاحتشام والعقلانية · وتمرد أبطال دوستويفسكى ضد هذه المراوغة · اذ بدا فى نظرهم وجود الله أو عدم وجوده مكافئا لمعنى الحياة ، فلابد من الاهتداء الى الله ، أو اثبات انسحابه من الخليقة بما لا يدع مجالا للشك ، تاركا الكائنات البشرية ـ كما يوحى فيرسيلوف فى كتاب الشاب الخام ـ تعانى المظهر المريع لحرية المحرومين ، ويقودنا البحث عن اللـه الى اجتياز مملكة الليل والممقوتات ، وانعكست هذه الفكرة فى أساطير ورمزيات الكنيسة المسيحية ، اذ يحتل اللصوص والعاهرات مكانة مقدسة حتى فى التراث اللاتينى ، وفى المنظور الأورثوذكسى ، يقترب اقترابا كبيرا من الصدارة ، وأعجب علماء اللاهوت الصقالبة من مفارقة ولع المسيح المتميز بمن يفدون اليه من الذين بلغوا الحد الأقصى فى استحقاقهم للعنة ، وأضاف دوستويفسكى الى ذلك تجربته الشخصية عندما كان يمضى فترة الحكم بالأشغال الشاقة فى سيبيريا ، وخلاصه ، وعندما انحنى الشيوخ لستافروجين وديمترى كارامازوف ، فانهم بذلك قدموا آيات الاحترام لقدسية الشر ، والى المغريات الشيطانية الشديدة الاهلاك : مما جعل قوة تحدى الله ومغفرته التى لا تتوقف عند حد تظهر مضاعفة للعيان ·

ولكن لو صح أن حرية الانسان تزود بالطريق الأوحد الى الله ، فانها تزود أيضا بأركان المأساة ، وتغدو امكانية الاختيار الزائف ،

وانكار الله دائمـا ماثلة للعيـان ، ان العـالم الذى لم تعد تشغل فيه مشكلة الله الروح الانسانية سوف يتحول الى عالم بلا مأسـاة حسب تصور دوستويفسكى ، ولربما غدا يوتوبيا اجتماعية تحققت تبعا لقاعدة شيجالوف عن « الاستبداد بلا حدود » ، ولعله سيتيسر عن طريقها الاهتداء الى الحياة الكريمة بمعناها المادى ، ولكن فى مسرح المدعى الأعظم (فى نهـاية كارامازوف) لن يكون هنـاك دراما تراجيـدية · « فبمجرد قهر الانسـان للطبيعة ، سيصبح الدين زائدا عن الحاجة ، ومن ثم سيختفى الاحساس بالمأساة من حيـاتنا » · هكذا أعلن لوناشارسكى أول وزير للتعليم عند السوفييت (رحمه الله رحمة واسعة) · فكل انسان ماعدا حفنة من المخبولين الذين لا علاج لهم ، سيعرف ويبتهج عندما يتأكد من أن حاصل ضرب اثنين فى اثنين هو أربعة ، ومن احاطة كلود برنار بكل ما يدور داخل الشرايين والأوردة ، وعنـدما يعـرف أن تولستـوى بنى مدارس نموذجية فى ضيعته · أما دوستويفسكى فسيحتل الصـدارة بين المخبولين وبين شخوصـه الرئيسيين ، فهم يقفون على طـرف نقيض من اليوتوبيات الدنيوية ومن كل نماذج الاصلاح الدنيوى التى سـوف تهدهد روح الانسان وتنيمه (نوم العافيـة) · وبذلك تنتزع منـه الاحساس المأسوى بالحياة · وتمشيا مع نظرية أوجست كونت ، فان تولستوى يستأهل لقب خادم الانسانية ، بينما ينظر الى دوستويفسكى على أنه شخص لايثق فى العقيدة الانسانية ، ويؤثر البقاء فى رفقـة خدم الله من المكروبين والعجزة ، وأحيانا مع المجرمين المفسـدين ! ، وربما ساد بين النوعين من خدام الله قدر كبير من الكراهية ·

٦

فى روايات دوستويفسكى ، يعرض الفكر الدينى والتجربة الدينية فى صيغتين أساسيتين : الصيغة الأولى صيغة سافرة تتسم ـ أساسا ـ بالصراحة والوضوح ، وطابعها الأرثوذكسى · والثـانية مستترة وذات طابع هرطقى · وبمقدورى أن أضمن الصيغة السافرة الأمثلة الوفيرة من الشواهد المنقولة عن الكتب المقدسة والديالكتيك اللاهوتى والمصطلحات اللاهوتية ، وعناصر الأحبوكة المبنية على حياة الكنيسة الفعلية والموتيفات الطقوسية ، وما لا يعد ولا يحصى من التلميحات الى التشبيهات التوراتية التى أضفت على عالم دوستويفسكى مسحة أيقونوجرافية خاصـة ، واتخـذت الروايات مظهرا آدميـا بالاضافة الى مادتها الدينية التى كثيرا ما ظهرت فى أشكال أقرب الى البداوة ، وأطلق دوسـتويفسكى على

شخوصه أسماء مميزة ورمزية : فراسكولنيكوف (فى الجريمة والعقاب) وهو الهرطقى الذى يحيا فى حالة انفصام ، وشاتوف « النســـاج » وستافروجين الذى يجمع اسمه بين الكلمة الاغريقية المرادفة للصليب . أما اسـم أجـلايا (فى الأبله) فيعنى المتوهجـة ، واعتمدت رواية الاخوة كارامازوف فى بنائها على مصطلحات رمزية استمد دوستويفسكى معظمها من تقويم القديسـين فى الكنيسة الأورثوذكسية ، اذ يعنى الاسم « اليوشا » المعاون و « العارف بالله » ، وسمى « ايفان » تيمنا بالانجيلى فى الاصحاح الرابع ، لأنه كان أيضا مقترنا بأسرار الكلمة وعندما نسمع اســم « ديمترى » نشعر بصدى « لديمتر » الهة الأرض (*) . وأخفى فيدور بافلوفتش دوستويفسكى الاسم الذى يعنى « هدية الله » محاولا بهذه اللمحة الساخرة والدالة على المفارقة التى قد نكتشفها نحن أنفسنا اشعارنا بأننا ازاء الحافة التى تفصل الاستعمال المتحرر لدوستويفسكى للوسائل الرمزية والأساطير الأكثر خصوصـية وابتعادا عن المسيحية التقليدية . وفى كارامازوف بالذات ، نصادف الكلمة المغوليـة المرادفة لكلمة أسود » .

وبالاستطاعة الاهتداء الى رمزيات مشابهة كامنة فى أسماء بطلات دوستويفسكى . ففكرة صوفيا ، والتفكير المستند الى العناية الالهية من الأركان الرئيسـية فى العقيـدة الأورثوذكسـية . وربط دوســتويفسكى المصطلح بفكرة الاهتداء الى الحكمة عن طريق التواضع والمعاناة ، ومن هنا رأينا مجموعة من الشخصيات تسمت باسم صوفيـا (صوفيـا) مارميلادوفا فى الجريمة والعقاب ، وصوفيا أولينين التى تجوب البلاد لبيع الانجيل فى رواية الممسوس ، وصوفيا دولجوروسى فى الشـــاب الخام والأم المقدسة لاليوشا (صــوفيا كارامازوف) . وتسمى باسم ماريا تيموفيفرنا الكسيح فى رواية الممسوس ــ ولعله أنقى وأطهـر شخصية بين الشخوص التى أبدعها دوستويفسكى للمسكونين بالله ، والذين بزغ بفضلهم علم كامل جديد (**) (الكريستولوجى) . وللأسماء دلالة على موضع الانسان فى دراما الخلاص ، وفيما ســماه غيروفنش دانشنكو فى معرض كلامه عن العرض المسرحى بالاخوة كارامازوف فى مسرح الفن بموســكو ١٩١١ بـ « العرض الطقوسى (***) للرواية عند دوستويفســكى » .

(★) ويحيلنا هذا الصدى الى ابيجراف يوحنا المسجل على الرواية :
Nisi granum frumenti cadens in ferram martum Fuérit, ipsum solum manet.

(★★) Christology.

(★★★) Spectacle Mystery.

واستعانت العروض والطقوس (بمعنيهما الميتافزيقى والتقنى) لأول مرة بالكتاب المقدس ، وعهد للاستشهاد بالكتاب المقدس والتلميح اليه بنفس دور الأسطورة التى كانت تضطلع بدور الخلفية التي تشكل الأحداث عند الدراميين اليونانيين . وزودت الكلمات المقدسة التى كانت مألوفة ومعينا لا ينضب حتى عهد قريب ــ والتصقت بنسيج العقلية الغربيــة والروسية ــ نصـــوص دوستويفسكى بمذاقها المميز . وبالمقدور اجراء دراسة خاصة عن الفقرات التى إستعار بها دوستويفسكى من الكتب المقدسة ورســائل الرســول بولس . وكمــا لاحظ جواردينى : لقــد كان الروائى يتعمد أحيانا عدم الدقة . فمثلا ــ هناك خلط متعمد بين مخطط الشر المجرد والتلميحات المشخصة لابليس فى بعض الاستشهادات المختصرة من الكتب المقدسة فى رواية الاخــوة كارامازوف ، ولكنه فى أغلب الأمثلة كان يحرص فى اقتباســه على الدقة مع الحرص الشديد على احتياجات الدراما ، ولم يكن يخشى من عملية المواءمة بين فقرات الكتاب المقدس وسياق الرواية ، على نحو يذكرنا بالصائغ عندما يرصع حليه بفصوص الجواهر . وتحضرنا هنا عــدة أمثلة ، ومن بين أفضلها لحظات التحول فى رواية الجريمة والعقاب ورواية المسوس .

فرأينـــا صــوفيا تقــرأ الفصــل الحادى عشر من انجيل يوحنــا لراسكولنيكوف :

« كانت ترتجف ، وكأنها مصابة بحمى حقيقية ، واقتربت من حكاية أعظم المعجزات ، وغمرها شعور جارف بالانتصار الكبير ، وكان صوتها يرن كالجرس ، وازدادت قوته من تأثير فرحتهــا ، ورقصت الأسطر أمام عينيها ، ولكنها كانت تدرك أنها تقرأ بقلبها : وعندما وصلت إلى آخر آية من الآيات : « ألم يكن بمقدور هذا الرجــل الذى أعــاد البصر الى الأعمى ... » ، خفضت صوتها متمثلة بمشاعرها الشك واللوم والاستهجان الذى اتسم به رد فعل اليهود ممن لم يصدقوا لانعدام بصيرتهم ، والذين سيركعون تحت قدميه فى مناسبة لاحقة . وكأن الرعد دهمهم ، وهم يبكون وهم يؤمنون » « وهو أيضا أصيب بالعمى ولا يؤمن .. هو أيضا سيسمع ، هو أيضا نعم نعم ! وعلى الفور الآن » . هذا ما كانت تحلم به ، وهى ترتجف فى توقعاتها السعيدة :

« ومن ثم عاد يسوع لتأوهه ، وتوجه الى القبر ، وكان عبارة عن كهف مغطى بحجر .

وقال يسوع : انزعوا الحجر ، وقالت له مارتا شقيقة الشخص الذى مات : يا اله ! لقد تحول الآن الى جيفة نتنة . فقد مات منذ أربعة أيام .

وشددت على كلمة « أربعة » .

وثمة توافق دقيق بين مقتبسات الكتاب المقدس والسياق ، وما يمثله من أحداث . فالذكريات والايمان الذى اجتذبته حكاية لازاروس قد عنت خروج راسكولنيكوف من قبر الروح . فلقد ربطت صوفيا الشك وفقدان البصيرة عند اليهود بالحالة المماثلة للبطل ، وربطت فى موقف متمخض شديد الاثارة العميقة صورة لازاروس الميت بالقتيلة ليزافيتا وينبىء بعث راسكولنيكوف الروحى ببعث الموتى فى آخر المطاف أو فى الآخرة ، وتتخلل الرؤية الموازية جميع التفاصيل . فعندما يرن صوت صوفيا نتذكر جرس الكنيسة الذى يدق مرة كل سنة للتذكير ببعث المسيح . وعلاوة على ذلك ، فقد استشهد بقصة لازاروس لاثبات تأييد دوستويفسكى لفكرة المعجزة دون التزام بتأييد صحتها تاريخيا (التى كانت ستتعارض ـ فى الجملة ـ هى وفكرته عن الحرية الانسانية) ان ما يوحى به دوستويفسكى هو أن ما جاء بالكتاب المقدس ينبىء بالمعجزة الأصيلة المتكررة التى تحدث فى كل مرة يعود فيها أحد الآثمين الى رحاب الله .

واتبع تضافر مماثل للكتاب المقدس والموتيفات الروائية المبدأ المنظم للقسم الختامى من رواية الممسوس . فعندما قابل ستيبان تريموفتش بائعة الكتب المقدسة ، لم يكن قد قرأ العهد الجديد منذ ثلاثين سنة ، ولم يستطع على الأكثر تذكر غير بعض فقراته عندما قرأ قبل ذلك بسبع سنوات كتاب حياة يسوع لارنست رينان ، ولكنه الآن يعيش فى حالة تشرد ، بلا مأوى ، ومريض ، وممثلو العناية الالهية يقفون له بالمرصاد ، فأولا تقرأ صوفيا ماتفيفنا موعظة الجبل ، وعندما فتحت الكتاب المقدس عفويا وقعت عيناها على الفقرة الشهيرة من سفر الرؤيا : « ملاك الكنيسة فى لاوذيقيا ، وبلغت هذه الفقرة ذروتها فى الكلمات الآتية : « وأنتم لا تعرفون أنكم تعساء وأشقياء وفقراء وعميان وعرايا » ، فتساءل الليبرالى العتيد : « أهذا أيضا .. هذا فى كتابك أيضا ! » وعندما اقترب من الموت طلب من صوفيا أن تقرأ له الفقرة التى جاء فيها ذكر (الخنازير) ـ وهى حكاية منقولة من الفصل الثامن لانجيل لوقا ، وفيها تركزت كل الطاقات الجبارة و « التيمات » بطولها فى الممسوس ، فهى تجمع بين العبارات ذات الدلالة والتذييلات ، ويفسر ستيبان تريموفتش اعتمادا على حالة الصفاء الذهنى التى تصحب الهذيان (وهى من الحالات التى تخصص دوستويفسكى فى معرفتها) كلمات الانجيل على ضوء التجربة الروسية : ان الشياطين ستتغلغل فى الخنازير .

« انهم نحن .. وأولئك . وبتروشا والآخرن بالاضافة اليك (*) ،

(*) Les autres avec lui.

وربما أنا على رأسهم ، وسنقذف بأنفسنا ــ ونحن ممسوسون وفي حالة هذيان ــ من فوق الصخور الى البحر ، وسنغرق جميعا ... » .

وما تضمنته هذه الفقرة من نبوءة سياسية وخاصية درامية كانت من صنع دوستويفسكي ... وان كانت الأسطورة المهيمنة والصورة المشكلة للموقف قد وردت في العهد الجديد .

وربما قيل من قبيل المحاجاة ان دوستويفسكي قد انتهك « قوانين اللعبة » ، وأنه ضخم تأثير رواياته ، وأضفى عليها مسحة من الوقار اعتمادا على استعانته بالمقتبسات التوراتية والتشبيهات ، ولكن الواقع أنه ضاعف مخاطر الفشل الفني . فبالمقدور أن يفسد أي استشهاد قوي النص الضعيف . واذا أريد دمج احدى الفقرات المقدسة ، واثبات أنها مناسبة للمقام ، يتوجب أن يكون تصميم الرواية في ذاته متصفا بأكبر قدر من السمو والرسوخ ، اذ تجر المقتبسات في ذيلها أصداء مثقلة بالتأويلات والاستخدامات المسبقة . وقد يؤدي ذلك الى تعمية أو تآكل التأثير الذي يسعى الروائي لتحقيقه ما لم يتمتع هذا التأثير بالرحابة والدينامية ، وهكذا استطاعت رواية الممسوس المحافظة على نقل الأقوال المقدسة المهيبة ، وعندما استحضرت كلمات القديس لوقا مرة أخرى أكسبتها مذاقا خاصا مكتسبا من استعمالها في الرواية .

ولم يحرص دوستويفسكي دائما على الاقتباس المباشر ، ففي بعض الأحيان ، كان السرد الروائي يتدفق اعتمادا على ايقاعه وتنغيمه نحو قراره مثلما نقول في الموسيقى : ان الاكورد (التآلف) يتجه نحو القرار المسيطر ، ويذكر أ . ل . زاندو عددا من الأمثلة في دراسته المهمة عن الروائي ، فالفصل المعنون « كنعان في الجليل » والألفاظ التي استعملت عند رواية شعور اليوشا بالانتشاء يبدو أنها تسوق الى التعريف الكنسي للمعجزة . وبالمثل، فان تضرع ماريا تيموفيفنا لأم الرب (يسوع ــ وأستغفر الله العظيم) والأرض الرطبة يعد صدى قريبا جدا للنشيد الأول لشعيرة التحضير لعملية التنصير المقدسة في الطقوس الأرثوذكسية ، مما يثير التساؤل حول : هل قصد بكلمات الكسيح أن تكون صياغة جديدة لنفس المعنى .

لقد نطقت شخوص مثل ماريا ومقار ايفانوفتش في رواية الشاب الخام ، أو الأب زوسيما (الذي كان اسمه مكاري في المسودات الأولى للاخوة كارامازوف) بلغة مشبعة بالعبارات والتلميحات التوراتية . وعندما نسعى لفهم معناها ، فاننا نواجه مشكلة شبيهة بالمشكلة التي تعترضنا عند جون ميلتون أو بنيان (الاثنان من كبار الأدباء الانجليز) . أن هذه

الحقيقة وحدها تفرق بين تصور دوستويفسكي للرواية وتصور الأوربيين المعاصرين لها ، لقد شارك دوستويفسكي اشتراكا وثيقا في تقليد ديني حي ، وفي عاداته الفكرية والبلاغية ، واعتمد على وسائل تأويلية من نوع عفا عليه الزمان في الأدب الأوربي بعد القرن السابع عشر • وعندما فعل ذلك فانه تفوق على كل المحاولات السابقة باستثناء محاولة ملفيل (صاحب موبي ديك) لتضخيم امكانات ومصـــادر حرفة الرواية النثرية ، ففن دوستويفســكي يتمتع بقـدر مرموق بما سماه النـــاقد الانجليزي ماتيو آرنولد : « أعلى درجات الجدية » • فلقد تناول مجالات كانت تقليديا من اختصاص الشعر ، وشعر المشاعر الدينية بوجه خاص ، فلا شيء في الرواية الأوربية يضارعها في ضراوة مشاهداتها أو في تعاطف تناولها • وليس بمقدور أحد تخيل كيف تستطيع احدى صفحات مدام بوفاري (لفلوبير) أو حتى أجنحة الحمامة (*) لهنري جيمس (١٩٠٤) أن تصيب نجاحا ، اذا تعرضت للنور الذي ينطل فاعلية كلمات الكتاب المقدس ، ولقد حدت مقتبسات دوستويفسكي ـ بالمعنى الحقيقي للغاية ـ من مدى قدراته •

على أن هذا لا يعني أن تنـاوله للموضوعات الدينيـة كان مستقلا بذاته ، أو اقتصر في الهامه على الروس • فشخصية زوسيما مستمدة بصفة أساسية من الشخصية الفعلية لتيخون زادونسكي ، ولكنها مدينة بقـدر أكبر لمصادر أوربية أخرى (**) • واقتدت صلة زوسيما بأليوشا بطريقة تناول جورج صاند لعلاقة الكسيس بالملاك • اذ كان الرجل الزاهد المتعصب امبرواز هو النموذج المباشر الذي اقتدى به الأب فيرابونت • وطرحت جورج صاند أفكارا أثبتت شدة أهميتها في الاخوة كارامازوف :

فلقد تعرف الكسيس عندما قال بوجود حرية عند الانسان على دليل يثبت وجود الله ، وساوى بين الانتحار وتسليم الروح لخواء الالحاد • وفي الختام فقد قال لانجيل تمـاما مثلما سيقول زوسيما لأليوشـا : « الآن تقبل وداعي يا بني ، وأعد نفسك لمبارحة الدير والرجوع ثانية الى الدنيا ، ولكن بينما لم تزد رواية سبريديون لصاند عن مقطوعة أهمل شأنها من الفانتازيا القوطية ، أثبتت « الاخوة كارامازوف » مكانتها بين أعظم آيات الشعر المعبرة عن الايمان •

وبالاضـافة الى الفقرات التي ترتد الى الكتاب المقـدس والموتيفات المأخوذة عن الحياة الكنائسية ، فلقد تضمنت روايات دوستويفسكي جولات عميقة ومؤثرة في التأملات الثيولوجية والمنكونية • ولعل دوستويفسكي

(*) The Wings of the Dove.

(**) مثل Prior Lionardus في رواية Die Elixiere des Teufels لهوفمان ومدينة للأب اليكيس في رواية جورج صاند : Spiridion.

لم يكن يتمتع بنفس مقـدرة تولسـتوى على المحاجاة ، ولكنه كان أبرع منه فى صنعة التجريد ، وبعد أن اطلع همفرى هاوس على كتاب البويتيقا لأرسطو ، فسر « مقومات الفكر » على انها تعنى « المقدرة على التحايل المتعمد عند الفرد » . وفى روايات دوستويفسكى ، اتخذ هذا التحايل مظهرا خارجيا ، فنحن نصادفه فى المشاحنات الغائظة على وجود الله فى رواية المسوس ، أو فى الحجج المتعلقة بالكنيسة والدولة فى بداية رواية الاخوة كارامازوف . غير أن المجادلات لا تنفصل قط عن السياق الدرامى . اذ يسلك كل فرد من عائلة كارامازوف فى مواجهة الأحداث مسلكا أخلاقيا ممكنا من المسالك المطروقة على نحو تعميمى فى صومعة الأب زوسيما .

وازداد اتساع مجال لغته الفنية عندما أضـاف الى عالم الأفكار : الأفكار المعاشة والمدعمة بالحجة فى أقصى حالاتها الى تعقيدات اطار الرواية التى نبغ فيها بلزاك ، والى تعقيدات المشاعر التى أولع بها كل من هنرى جيمس ومارسيل بروست ، نعم لقد خلق دوستويفسكى من عالم الرواية مرآة قادرة على عكس صور الانسان فى شموله وللمسلك الأيديولوجى للعصر . ولربما تعرض هذا الرأى لاعتراض يزعم أن عملية اتساع مجال الرواية قد تحقق بفضل استندال ، ولكنى مع الاعتراف بفضل استندال فى اتساع فن الرواية بحيث أصبح يضم كل مقومات العقل الفلسفية والجدلية ، الا أن طريقة تناوله للعقل ــ بالمقارنة بدوستويفسكى ــ كانت تتحقق على استحياء ، وتقتصر أساسا على عالم العقل .

لقد تناولت حتى الآن أكثر تعبـيرات دوستويفسـكى تعرضـا للدين على نحو مباشر يتسم بالطابع الكلاسيكى . اذ تعد المادة المتجسمة فى السرد الروائى (كالأسماء الرمزية والمقتبسات التوراتية ، والاشارات الى الطقوس) ذات طابع تقليدى واضح . فبمقدور سياق الرواية فى ذاته القيام بدور المعقب والاثراء . وتكتسب المقتبسات بفضل القوة الدرامية الدافعة مؤثرات اضـافية جديدة ، وقد تتبلور حولهـا الاسـتدلالات المستحدثة ، ولكن فى الأمثلة التى أوردتها ، لم يحدث تحول فى بناء المعنى والمدلولات التى توطدت تاريخيا ، ولربما فسرنا صورة المسيح ، التى تومض من خلال شخصية الأمير مويشـكن على نحو أورثوذكسى أو تقليدى . فالمادة كانت جاهزة بفضل قانون التداعى على حد قول الشاعر كولريدج فى اشارته « الى دور الايهام (*) فى ابداع الفن » .

بيد أننا اذا توغلنا فى أعماق عالم دوستويفسكى فسنتعرف الى أساطير مستترة و « خصوصية » وثورية ، لها عاداتها فى الكلام وأيقنتها وتقييمها الخاص للقيم والواقع ، وفى هذه البؤرة من الرؤى ، تتعرض المعتقدات

(*) Fancy.

التاريخية والرموز التقليدية بعد امتزاجها بعناصر أخرى الى التحول الى شيء راديكالي وشخصي • ووصف ايفانوف هذا التغير في صيغة مقتضبة : ان فن دوستويفسكي ينقلنا « من الواقعي الى الأشد واقعية » • وحدث ـ بالتبعية ـ تحول مناظر في تقنية العرض ، اذ أصبحت طريقة العرض الرئيسية في العالم « الأشد واقعية » تعتمد على المفارقات والسخرية الدرامية ، وعلى التناقض الهرطقي الكئيب •

وليس بالاستطاعة التفرقة بين طريقتي التجسيم في كل المواضع من الرواية • اذ اشترك سمرديا كوف في الاخوة كارامازوف في الطريقتين• ففي المخطط الخارجي تكرر الربط بينه وبين يهوذا (الذى تلقى مبلغا رمزيا معدودا من المال ، وشنق نفسه بعد خيانته الكبرى ، وهلم جرا) • ولكن بوصفه الابن الرابع والابن الحق لكارامازوف ، فانه شارك في السر المجهول لقتل الأب في الحكاية الأولى بدور لا يمكن فهمه الا عن طريق الاستدلال الاستبطاني • اذ لم يكن لعلامات الحركة الرمزية كالاصابة بالصرع أى مكافيء خارج ميثولوجية دوستويفسكي الخصوصية والمستترة استتارا جزئيا ، هنا وكما يقول كولريدج عن المخيلة الشعرية ، تتعرض كل المادة الموجودة سلفا للتحليل واعادة الصياغة • وفي بعض أمثلة بالذات ، كانت نقلة دوستويفسكي من الواقعي الى ما هو أشد واقعية بينة جلية • ويبدو منطق العلية وكأنه قد توقف مؤقتا ، وتراجع المنطق العملي الى منطق الأسطورة • ويخطر ببالي الاختلاف بين النقاش الذى دار عن الكنيسة والدولة في صومعة زوسيما والالتجاء المفاجيء والخفي للشيخ المسن الى ديمترى ، وبين الايمان الرومانتيكي المتواضع لصوفيا في الجريمة والعقاب وأخرويات الرعاية الالهية البحتة التى ظهرت جلية عند خطيبة ستافروجين المقدسة والكسيحة ، وبين اعتقاد مقار ايفانوفتش في الحب والمفعول الخفي للحسيات عند اليوشا كارامازوف • فصورة المسيح التى قدمها دوستوفسكي في رواية الأبله هى الواقعية ، أما الرب العائد للمرة الثانية الذى سنلمحه في الضوء غير المؤكد لرواية الممسوس فهو « الأشد واقعية » • وعندما مثل دوستويفسكي هذه الواقعية القصوى ، فانه خطا خطوة مماثلة للخطوة التى خطاها شكسبير في مسرحياته الأخيرة • فقد بدا مستحوذا على وحي مأسوى ، ولكنه مع هذا وحي قد ينقلنا الى ما وراء المأساة ، وركز غاياته على ايماءات ورموز منتزعة من نبع الميثولوجيا المركزية ، وطرب للمتناقضات وتلاعب بالحرية الساخرة بالأعراف المتهاوية لصيغنا المألوفة للفكر •

غير أننا عندما نحاول تتبع دوستوفسكي الى صميم ما يعنيه ، فاننا نلفى أنفسنا على وعى شديد بعدم كفاية النقد ، اذ تواجهنا المادة الرمزية البالغة الثراء باغراء يتعين علينا الاحتراس منه ، وعلى حد قول ريتشاردز :

« اننا نحتاج هنا الى عين متحررة من جانب ، والى رقة التناول من جانب آخر ، وتطرح شخصية ماريا تيموفيفنا مشكلات ثاقبة فى أصول النقد ، ولم يهتد فيها دائما الى حل · اذ يشتمل اسم أسرتها على تلميح الى فكرة البجعة البيضاء الظاهرة السائدة فى فولكلور الطوائف الروسية المهرطقة · فهى كسيحة مثل ليزا فى الاخوة كارامازوف ، ومتخلفة العقل على نحو يفوق الأمير مويشكن (فى الأبله) ، ونراها بعد ذلك قد جمعت فى ذات الوقت بين صفة الأم وصفة العذراء وصفة العروس على نحو خفى · ويجلدها ليبدكين بسوط قوزاقى ، غير أنها كانت صادقة عندما اعترفت « بأنه خادمى » ، وعاشت فى أحد الأديرة حيث أكدت لها امرأة عجوز (ادعت النبوة كوسيلة للتكفير !) : « بأن أم الرب هى الأم العظمى ـ الأرض الرطبة » · ويحاول دوستويفسكى دفعنا الى ادراك وجود خطايا فى الاستبصارات · وتعتز ماريا بهذا التأكيد وتحيطه بجلال غريب · وربما أصاب الأب بولجاكوف القول بأن الربط بين العذراء والأم الكبرى (*) فى الشرق القديم قد جعل من الكسيحة شخصية سابقة للمسيحية · بيد أن ماريا جسدت أيضا خواطر دوستويفسكى المكتملة عن العهد الجديد من الكتاب المقدس ، والظاهر أنها تنبأت بالكاثوليكية الحقة التى ستجىء تاريخيا فيما بعد ، وفيها ستقوم عبادة الأرض ، التى تزودنا بالقوت بدور أساسى ، هذه الروافد اللاهوتية مقصودة بلا مراء ، ولابد من مراعاتها · غير أن ماريا تيموفيفنا متورطة تماما فى ذات الوقت فى الحالة الخاصة للأيقنة التى جاء ذكرها فى رواية الممسوس · وعندما تفسر بالاعتماد على رموز خارجية ، فانها تتعرض للتناقض والتعتيم ، ويجادل الناقد ايفانوف ويوضح أن دوستويفسكى قد أراد من خلال شخصية الكسيحة :

« أن يبين كيف فرض على مبدأ الأنوثة الأبدية فى الروح الروسية أن يعانى من العنف والاضطهاد على يد تلك الشياطين ، التى تتنافس ضد المسيح · للتسيد على مبدأ الذكورة فى وعى العامة ، وسعى لبيان كيف أدى هجوم هذه الشياطين على الروح الروسية الى جرح أم الرب ذاتها (كما يبين فى الحادثة الرمزية لتدنيس الأيقونة) ، وان كان هذا الضرب من تشويه السمعة لم يستطع بلوغ أعماقها الخفية (وبوسعك المقارنة بين رمز رداء العذراء الفضى الذى لم يمس فى دار القتيلة ماريا تيموفيفنا) ·

والتعقيب يدل على البراعة وسعة العلم ، ولكنه انتقل من الواقعى الى الأقل واقعية · اذ تتعذر ترجمة « معانى » ماريا تيموفيفنا ترجمة

(*) Magna Mater.

دقيقة الى عالم سابق من الأساطير والديالكتيك • انها تكمن فى الشمولية المتوافقة للقصيدة ، وما يواجهها هو الشعر بمعناه الكامل •

ولنتأمل احدى الفقرات الشديدة الالغاز ــ وان كانت تساعد على التنور ــ فى الرواية ، وهى تتناول أحلام ماريا بالأمومة ، وذكرياتها عن الازدهار الخفى للوعى « وبشارة الحمل من المسيح » :

أحيانا أتذكر أنه صبى ، وفى أحيان أخرى أنها صبية • وعندما لففته فى الكافولة ، وثبتها بالشرائط الوردية ، وكسوته بالأزهار ، وأعددته للتنصير ، وقرأت بعض الشعائر له ، وحملته دون تنصيره عبر الغابة ، كنت منزعجة • ان أفدح الأشياء التى أبكتنى ، هو أن لى طفلا ، وليس لى زوج •

« لعل لك زوجا » هكذا سألها شاتوف ، مراعيا الحذر فى كلماته •

« انك تسألنى سؤالا صعبا • لن أستطيع أن أخبرك أى شىء غير ما فائدة أن يكون لى أحد ، ان كان الأمر يستوى ، فكأننى بلا أحد •• أمامك لغز بسيط ، لكى تخمن » وقالت ذلك وهى تبتسم •

أين أخذت المولود ؟

« لقد أخذته الى البحيرة » ــ قالت ذلك وهى تتنهد •

ووكزنى شاتوف مرة أخرى : « وما الرأى اذا كنت لم ترزقى بطفل ولا يزيد ما قلتيه عن حلم وحشى ؟

فأجابت خالة دون أن يرتسم على محياها أى أثر للدهشة لمثل هذا السؤال :

« انك تسألنى سؤالا صعبا • لن أستطيع أن أخبرك أى شىء غير اننى لن أكف عن البكاء عليه ، على أية حال • ولا أظن أن هذا كان حلما ••• » • ولمعت عيناها بدموع غزيرة •

كأن هذه الفقرة مصاغة بلغة الشعر ، ولا تختلف عن الشعر الحالم المحموم لأوفيليا فى هاملت ، وما وصفته ماريا باللغز البسيط هو ــ فى هذا الشأن • لعلى لم أرزق بأحد • أظن أنك كنت تتكلم بدافع الفضول • هو فى رأيى ، النقطة الحاسمة فى رواية الممسوس • وليس بمقدورنا كشف النقاب عنه اذا اكتفينا بسرد الرموز والمرادفات من خارج الرواية • اذ تشير المصطلحات الى ما جرى فى خضم أحداث الرواية ، أى الى الأفعال الطقوسية لستافروجين ولغز زواجه بالكسيحة • ففى أحلام يقظة ماريا دلائل على تأثرها بفكرة البتول وأيضا بالأسطورة العتيقة عن أرواح الأرض

التى تزين المولود بالأزهار وتحمله عبر الغابة فى موكب أشبه بطقوس التطهير والقربان ، غير أن الدموع كانت حقيقية الى درجة تدفعنا الى الشعور بالغيظ . انها تدفعنا الى النكوص من عالم الأحلام الى المصائر المفجعة لأحبوكة الرواية .

وبالمقدور فهم لغز ماريا تيموفيفنا على ضوء أحداث الرواية نفسها وأشكالها الشاعرية ، ولكن ما هى الصورة التى سنتصورها للممسوس ونعتبرها الصورة المعتمدة ؟ وهل نضمها الى الفصل الشهير الذى يحمل عنوان « اعتراف ستافروجين ؟ » . هناك أسباب جوهرية تدفعنا الى عدم الأخذ بهذا الرأى ، فلقد نشر كتاب الممسوس جملة مرات أثناء حياة دوستويفسكى ، ولم تعد شروط نشره تخضع للاعتراضات الأصلية لكاتكوف (الذى نشر الكتاب مسلسلا) وان كان الروائى نفسه لم يضمن الفصل التاسع فى نص روايته ، وفضلا عن ذلك ، فان الكثير مما ورد فى قصة ستافروجين قد نقل على لسان فيرسلوف فى الشاب الخام . فهل كان دوستويفسكى ينوى ادخار جهده لمادة رواية سيؤلفها فيما بعد ، بعد أن قرر اعتبارها مكملة لرواية الممسوس ؟ وأخيرا وكما أشار كوماروفتش فان ستافروجين « الاعتراف » وستافروجين الرواية - كما نعرفها - مختلفان اختلافا مهما . فالشخصية الأولى هى شخصية مشروع بطل كتاب « حياة آثم كبير » . وثمة آثار لهذا المخطط الكبير يمكن العثور عليها فى شذرتين رئيسيتين : « الممسوس » و « الاخوة كارامازوف » ، ولكن أثناء عملية التأليف طورت كل رواية من الروايتين ديناميتها الخاصة ، وتشكلت شخصية ستافروجين ، أثناء هذه العملية التطويرية ، كما نستطيع أن نكتشف اذا درسنا المخطوطات والكشاكيل .

ولقد كتب الكثير عن ستافروجين . وكما أشرت سلفا ، انه يمثل تنويعا على طريقة دوستويفسكى لشخصيات شيطانية أخرى من البيرونية والقوطية . ولكنه شىء أكثر من ذلك . انه المثل الأسمى لكيفية تدخل المخيلة الدينية فى فن الرواية . وكما حدث كثيرا عند دوستويفسكى فان الشخصية الروائية تقدم محاطة بخلفية الدراما ، وفى صورة المسرحية المميزة . ولقد أشير الى ستافروجين فى البداية باسم الأمير هارى ، ولعلنا نذكر آخرين حملوا لقب الامارة فى عالم دوستويفسكى ، فعندنا مويشكن (فى الأبله) واليوشا كارامازوف فى العديد من المخططات الأولية للاخوة كارامازوف ، ولم يذكر هذا اللقب أكثر من مرة واحدة فى هذه الرواية . وفى ميثولوجية دوستويفسكى ، يدل هذا اللقب على مدلولات غنوصية (اشراقية) وميسيانية ، ولكن وكما ألمح الى ذلك دوستويفسكى بطريقة واضحة ، فانه كان يشير بذلك الى شخصية الأمير هال عند شكسبير . فلقد قدم لنا ستافروجين فى صورة الأمير الوحشى لويلز ، وكما حدث فى

النموذج الشكسبيرى الذى اقتدى به ، فانه كان يحيا حياة مستهترة فى العالم السفلى للجريمة والفسق ، وسيحاط خلال رواية الممسوس بحاشية من المخادعين من المتطفلين والمتوحشين · وسيبدو ـ كما كان الحال عند الأمير هال ـ لغزا فى نظر أصدقائه الحميمين (المقربين) وللملاحظين الخارجيين فهم لا يعرفون هل سيزداد ادهاشه لهم ·

باختراقه السدم العفنة والقبيحة

لسحب الدخان كانت ستصرعه ، كما يبدو

أم أنه فى نهاية المطاف

سيسمح للسحب الدنيئة الناقلة للعدوى

بأن تسحق جماله من العالم ·

فهناك جمال ونبل عند ستافروجين · وكما كتب ارفنج هو (*) فى مقال عن السياسة عند دوستويفسكى : « يمثل ستافروجين مصدر الفوضى التى تفيض من شخوص الرواية · فقد استحوز عليها ، ولكنه هو بالذات لم يتعرض لأى استحواز » (٣) · ويلاحظ حتى فى دعابات دوستويفسكى الباكرة وجود نوع ما من الحكمة الدالة على الشعور باليأس ، والتى توحى بظهور أمير شيكسبيرى آخر ، اذ يؤكد أحد المواطنين الحمقى أنه ليس ممن يساقون من أنوفهم · والتقط ستافروجين المعنى الحرفى للعبارة ، وترجمها الى بانتوميم من المفارقات المضحكة · ويذكرنا ذلك بهاملت ، واهتمامه بطابع اللغة ونكاته اللاذعة · ويتعزز التشبيه بفضل عدة مشاهد تحث على التساؤل : هل كان ستافروجين « متمتعا بكامل قواه العقلية » عندما عرض ألاعيبه الغريبة والقاسية ، ونفى من المدينة · فقد زار مصر الموطن التقليدى للأسرار الاشراقية (الغنوصية) ، وأيضا أورشليم التى تحققت فيها الرسالة المسيانية · ثم سافر الى أيسلنده على نحو يذكرنا بوجود آخرة ، جهنم فيها متخيلة كمكان مكسو بالجليد (بدلا من تخيلها فى صورة نار) · وتماثل هو وأمير الدانمرك (هاملت) وفاوست (الذى سعى ستافروجين للاقتداء به) فأمضى بعض الوقت فى جامعة ألمانية ، ولكن الشوق العميق والتوقعات الوحشية أغرته بالعودة ·

وعلى حين غرة ، ظهر فى هذه المناسبة الهائلة فى بيت فارفارا بتروفنا والكسيحة ، التى وهبها دوستويفسكى نعمة الصفاء الروحى

(*) Irving Howe.

(٣) "Dostoevsky The Politics of Salvation". Irving Howe (Politics and the Novel) نيويورك ١٩٥٧ ·

المصاحب لحالات الابتعاد عن العقل ، وسأل : هل أستطيع أن أركع أمامك الآن ؟ » واستنكر ستافروجين برقة اقدامها على ذلك ، ولكن دلت جميع الدلائل على أن السؤال في محله ، وأن هناك شيئا ما في شخص ستافروجين يبرر خضوعه وايماءاته الأولى بالعبادة ، أما « شاتوف » وهو أيضا ضمن من عبروا تعبيرا أصيلا عن رؤيا دوستويفسكي ، فقد أقر ما فعلته ماريا فقال لستافروجين : « لقد انتظرت حضورك طويلا ، ولم أنقطع عن التفكير فيك قط » وتساءل : « هل تسمحين لى بتقبيل آثار قدميك بعد مبارحتك للمكان » ؟ واتسمت نظرات باقي الشخوص « للأمير هاري » بمغالاة مماثلة ٠٠ فلكل منهم تصوره الخاص لستافروجين ، ويحاول استغلال قدراته لصالح شهوة شخصية أو مقصد « قرباني » ، ولكن ستافروجين حطم من ازدادوا تقربا منه بدافع الهوى أو بحكم العادة مثلما فعل قبل ذلك الاله زويس في أسطورة سيميلى ويدرك ذلك بيوتر فيرخوفنسكي ٠ فقد اتسمت عقيدته بالحذر والغدر معا ٠

« لماذا تحدق في وجهي ؟ انني بحاجة اليك ، فبدونك أنا لا شيء ٠ بدونك أنا لا أزيد عن ذبابة ، وفكرة صماء ، أي كولمبس بدون أمريكا » ٠

حقا ! ولكن كولمبس كان مكتشف العالم الجديد ، حتى اذا لم يعتبر مخترعه ٠ ويشعر بيوتر بالحيرة من أمر هذا الأخير ٠٠ ألا يصح اعتباره هو الذى اخترع ستافروجين ، ويقول له : « انت فخور بنفسك ووسيم كأنك اله » ٠ ولكن هذا الاله حريص على نحو غريب على عبادة البشر حتى اذا سجدوا له في حالات الفساد أو الجشع ، ألا يصح القول بأن موقف فيرخوفنسكي المرعوب سيثير انتباهنا الى مفارقة طالما ترددت في أقوال الوجودية الحديثة عن أن الله هو الذى بحاجة الى الانسان ؟ (*) ٠

وهناك عدة مظاهر عند ستافروجين تكذب فكرة التجلي (تجلي الله للانسان) والفكرة التى يعرضها على نحو مأسوى خفى نوعا عن دور الله في أساطير المرحلة الأخيرة في فن دوستويفسكي ٠ فلديه علامات تدل على أنه مسيح زائف ، وقدم لنا في صورة المسيح الدجال ، وعندما عمد فيرخومنسكي الى تخليص القيامة الألفية لاحظ وجود سكوتسكي (**) هنا في الحي وعقد فيرخوفنسكي مقارنة بين العقيدة الشهوانية للسكوتسكي ، وايحاء ستافروجين بأنه ابن القيصر الميسانى ، وفى لحظة اشراقية مصاحبة لحالة التوجع ، رفضت ماريا تيموفيفنا بحرارة مزاعم ستافروجين بسريان الدماء الملكية في عروقه ، فهو ليس العريس الالهى ، والصقر في الرؤيا الموعودة ، والمخلص في الأيقنة البيزنطية ٠٠ « انه لا يزيد عن بومة ومخادع

(*) Dieu a besoin des hommes.

(**) طائفة دينية روسية يفهم بعض بدعها من سياق الكلام ٠

وبياع » ، ووصفته بأنه شبيه لجريشكا أو تريبيف الراهب الذى ادعى أنه ديمترى الابن القتيل للقيصر ايفان المرعب • ولقد أشير جملة مـــرات فى كتاب الممسوس الى التماثل بين ستافروجين والقيصر الزائف ، الذى احتل مكانة مميزة فى الشعر الروسى والفكر الروسى ، وفى لهجة متناقضة مميزة تجمع بين الاعتراف بالفضل والسخرية يحيى بيوتر ستافروجين باعتباره ايفان ابن القيصر ، وعندما يولد ابن لماريا شاتوف ، فانها ستسميه ايفان بوصفه ابن ستافروجين والوريث غير المعروف للبلاد • وعلاوة على ذلك ، فان ستافروجين مثل المسيح الدجال ، كان يتشابه على نحو خطير هو والمسيح ، اذ كانت القتامة فى حالته تتوهج باشعاع مميز • وقالت الكسيحة : « انك تشبهه ، تشبهه كثيرا ولعلك من أقربائه » ، فهى وحدها بقدرتها – التى رآها دوستويفسكى وثيقة الصلة باتصافها بالحماقة – على التحديق النفاذ كانت ترى ستافروجين على علاته ، وتراه مرتديا قناعا زائفا من الألمعية • فهو كطائر الليل الذى يدعى أنه صـــقر وقادر على التحليق عاليا • وانتهى بستافروجين الأمر بشنقه لنفسه • واعتقد الناقد فلاديمير سولوفيف ، وهو من المقربين الحميمين الى فكر دوستويفسكى ان هذه الفعلة الأخيرة تثبت بالقطع الطبيعة الحقة لستافروجين • انه يهوذا ، أو المسيح الدجال ، وهناك عـــدد وفير من الشياطين يأتمرون بأمره • وجسمت شخصيته توقعات دوستويفسكى باقتراب ظهور عهد شيطانى جديد قبل موعده ، سيظهر فيه مخلصون زائفون من الشرق لخداع أفئدة البشر ، والزج بالعالم الى الفوضى •

واستند هذا التفسير الذى أتى به سولوفيف على دليل قوى مستمد من عالم الرواية ومن كتابات دوستويفسكى الفلسفية ، ولكنه ترك الكثير دون توضيح • ويحتوى اسم ستافروجين ليس فقط على المرادف الروسى لكلمة « قرون » ، وانما أيضا على الكلمة التى تعنى « الصليب » • فهل أراد دوستويفســـكى أن يعبر على لســـان المسيح الزائف عن أحـــد البنود الرئيسية فى عقيدته الشخصية : أفضل أن أكون مع المسيح ، على أن أكون مع الحقيقة ؟ فلماذا سمح لنفسه هذا الستافروجين متشبها على نحو لا يمكن الخطأ فيه (بيسوع) ابن الانسان ومتماثلا هو و « الأبله » بأن يصفع على وجهه وأن يهان علنا ؟ أظننا نعرف أن دوستويفسكى كان يعتبر مثل هذه المكابدة من العلامات الظاهرة للقداسة • وعندما نبحث عن علاقة ستافروجين بالنســـاء سنصطدم بجملة من المآزق المتشابكة تخص المعنى المحورى ، والحاجة الى الفهم الشامل • وفى اشارة ستافروجين لشاتوف قال له : « انها لم تنجب طفلا قط ، وما كان بمقدورها تحقيق ذلك ، فماريا تيموفيفنا عذراء » • ومع هذا فقد أصر على وصفها بالعروس ، وكانت ميتتها هى التى حطمت فى النهاية تحفظه الفاتر والداعر • وساد

الصلة بين ستافروجين وماريا تيموفيفنا السر المقدس للزيجة والبتولة ، وقالت ماريا هناك معضلة سهلة لك · فاحذر ما هيَ ؟ » ولعلنا لم نقدم على ذلك ، « لأن الحل كان فانتازيا نوعا وفاسقا » · وبرز موتيف العفة مرة أخرى في لقاء ستافروجين وليزا نيقوليفنا · ورأى فيرخوفنسكى أنه كان « فياسكو » بمعنى الكلمة ، وأراهن بأى شيء أنكما كنتما تجلسان جنبا الى جنب فى حجرة الجلوس طيلة الليل ، واستنفدتما وقتكما الثمين تتناقشان فى بعض الموضوعات المتسامية والكبرى فكيف نوفق بين هذه الصورة وصورة المسيح الدجال الذى يصور تقليديا كتجسيد للشهوة النهمة ، ولم يكن ستافروجين عاجزا جنسيا ، كما هو الحال عند مويشكن · ولكن المثل الأوحد فى الرواية الذى تكشفت فيه بوضـــوح اهتمـاماته الجنسية له طابع غريب ومقدس ·

وحملت ماريا شـاتوف ابن ستافروجين ، وتقبل شـاتوف الوليد بانتشاء مصحوب بالاذلال · ونحن نساق الى الاعتقاد بأن هذا الطفل يرمز الى ما تحاول رواية الممسوس غرسه فينا من آمال المستقبل · واختيار اسم ماريا (السيدة مريم) ، والسر الخاص بأبوة الله التى آلت الى المسيح ؟ والدليل شديد الالحاح وثيق الصلة بالموضوع بحيث يتعذر انكاره ، فثمة ارتباط بين مولد المسيح ومولد ابن ستافروجين ، وليست هذه الصلة من باب التندر · فالغبطة التى شعر بها شاتوف والانفعال التلقائى والمباغت الذى تأثر به كيريلوف قد نقل الينـا وكأنه قيم أصـيلة · فلو كان ستافروجين مجرد مسيح زائف أو شخص تغلب عليه هذه الصفة ، فانّ كل العجب والاثارات الروحية التى تترتب على مولد المسيح على هذا النحو ستعد اضافة الى ما فى المهزلة من اثارة للسخرية ·

والنقائض فى دور ستافروجين تثير الحيرة · فهو خائن فى نظر المسيح كما يؤكد ايفانوف ، ولكنه « لا يدين بالولاء لابليس » · والظـاهر أن المخطط الذى يتبعه فى مسلكه يقع بالمعنى الحرفى للكلمة خارج نطاق أخلاقيات الآدميين ، وربما يكون دوستويفسكى قد خضع عند تخيله له للشك العتيق الداعى الى اليأس · فلو كان الله خلق الكون ، فانه سيكون تبعا لنفس الشعار الذى يسرى على كل الأشياء خالق الشر · واذا صح أنه يحيط بجميع النعم فى كينونته ، فيصبح أيضا أن تشتمل احاطته كل الأفعال المتعارضة مع الانسانية · ولا يجسد ستافروجين هذه الميثولوجيا الكئيبة فى جميع مواقف الرواية ، ولكن أفعاله واتصاله بالوضع الرمزى لماريا تيموفيفنا وماريا شاتوف يؤدى الى استبعاد فكرة تمثيله لعالم الشر الصرف ، أو تصويره المباشر لأمير الظلمات ، ويبدو أن هناك لحظات فى الرواية نقل لنا فيها ستافروجين الادراك المأسوى لازدواجية الله · واذا

استعملنا لغة العارفين بالخيمياء (باعتبارها الأنسب الى منطق الأسطورة والشعر) ، فاننا قد نفسر شخصية ستافروجين على أنها تتراجراماتون (*) ، وعلى أنها شفرة سحرية تفسر ، وتكشف سر صفات الله ، وما لبث أن لاحظ الرقباء ونقاد دوستويفسكى أن ثيوديقيته الرسمية - ميتافزيقا الحرية التى ناقشها اليوشا كارامازوف - قد أخفقت فى تقديم اجابة كافية على ما قصه ايفان كارامازوف بوحشية عن أهوال العالم وشروره · وكم يخامرنى الاعتقاد باحتمال أن يكون الرد الأخير لدوستويفسكى والأكثر واقعية فى معناه موجودا عند ستافروجين فى تلميحه الى أن الشر وانتهاك القيم الانسانية لا ينفصلان عن معنى احاطة الله بكل شىء فى العالم ·

هناك قلائل من الشخوص فى الأدب تدفعنا الى الاقتراب من الحدود القصوى للفهم ، وليس من بينها ما يقنعنا على نحو أقوى بأن القول بأن الفروق المواسية بين الخير والشر وبين المقدس والوحشى من صنع الانسان ، وأن مجال تطبيقها محدود · ويمثل ستافروجين اعتقاد كيركجورد بأن مقولات الأخلاق والدين ربما لا تكون متماثلة ، وأنها قد تكون مختلفة الى درجة تثير الحيرة ، وعندما ننظر فى أمر ستافروجين ، فاننا ندهش لطريقة تحليله أو تشريحه الأعصاب عصبا عصبا للدلالة على عدم توقفه عن التدقيق فى رؤياه للهاوية التى يتردى اليها الفكر ، أو لتلك القدرة التى دفعت دانتى الى شق طريقه وسط لهيب جهنم بالرغم من أنها سودت جلده ، كما تقول الأسطورة ·

ومحاكمات « الجلد » (**) أو التوتر مسجلة فى المسودات ، وفيما يتعلق بالأمير فان جميع الأشياء يجب أن تكون محل مساءلة ، كما أسر دوستويفسكى لنفسه ، فلقد رأى من البداية ضرورة استناد دور ستافروجين على مشكلة وجود الله حتى تبعا لما جاء فى جملة مبتورة « الى حد قلب الله والحلول مكانه » (والعياذ بالله) · وما قاله كولريدج عن شكسبير يصح عن دوستويفسكى : لقد كان يملك « هذه القدرة المتسامية التى تساعد أى عقل عظيم على تقمص روح الشىء الذى يتأمله » · وثمة آثار فى كشاكيل الرواية تؤيد حدوث مثل هذا الاستيعاب الشامل · فاذا تصفحناها فسيكون بمقدورنا أن نلاحظ كيف تجاوز دوستويفسكى معتقداته الأصلية ، وتبنى أفكارا جديدة وأدرك بحسه بعض الومضات المباغتة · وتفصل لنا المسودات البناء الأساسى لرواية الممسوس ، وكيف

(★) Tetra-grammato كلمة مؤلفة من الحروف المتحركة المتناغمة التى تعنى بالعبرانية الاسم الذى يتعذر التعبير عنه بالكلمة .لله الكائن الاسمى ·

(★★) Nerve.

قام ستافروجين بدور العـامل المساعد للأحداث الجارية ، فلقد كشف اهتزاز الايمان الدينى عند شاتوف ، وساق كيريلوف الى أقصى حدود العقل ، واستنجد بالقاتل الكامن داخل فيدكا ، وأيقظ الشهوة الهستيرية عند ليزا • انه محور حياة فيرخوفنسكى ، وان كان هناك تشابك شديد التوثق نعجز معه عن تحديد أين يكمن مبدأ الحركة ؟ •

وعندما صـور دوستويفسكى العلاقة بين ستافروجين والشخوص الأخرى ، رجع الى احدى الأفكار الممثلة لذروة أفكاره ، يعنى ما يتخلل انحراف الحب من حماقة وشر • فعندما ينحرف حب الله ، تزداد فى مقابل ذلك الحماقة والشر • وفى هذه الناحية ، يعكس فكر دوستويفسكى كتاب كارل جوستاف كاروس (*) • وربما قرأ الروائى هذا المبحث الأقرب الى الشذوذ ، وان اتصف بألمعيته قبل سجنه فى سيبريا • وذكر كاروس – فى معرض تمهيده الجزئى لفرويد – وجود تأثيرات متبادلة (نستطيع تسميتها تحولات) – بين الروح الدينية غير الناضـجة وعـدم النضج الجنسى • وقد يتمخض اندلاع المشاعر الدينية أو الهوى الشبقى فيما وصفه كاروس « بالروح غير الناضجة » عن حدوث فسوق مماثل • وربما ينجم عن الغلو فى الرغبة التى قد يساء تصورها أو تموضعها بطريقة غير مكتملة على استسلام العقل للكراهيات المباغتة والبعيدة عن العقل • ودرمزت شخصية فيرخوفنسكى ومسلكه هذه الحالة من حالات الخبل الشرير • غير أن العدوى أصابت جميع الشخوص على وجه التقريب • المحيطة بستافروجين • ويرجع جانب كبير من الشر الذى اجتـاح رواية الممسوس ، ولونهـا بلون قاتم الى تدنيس الحب أو انحرافه ، فالرجال والنساء يستسلمون للأمير هارى ، ولكنه لا يقدر عطاءهم أو يبادلهم حبا بحب • ويسفر هذا الاخفاق فى الجزاء ، والذى تمتد جذوره الى اتصافه أساسا باللاانسانية عن توليد الفوضى والبغضاء •

وتتجلى الطريقة التى اتبعها ستافروجين فى نزح أرواح البشر حتى يتسنى للشياطين اقتحامها بقوة غير عادية وبرباطة جأش فى حادث اللقاء الذى تم فى بيت فيرجينسكى • والمشهد هو مشهد العشـاء الأخير ، وتتراوح طريقة عرضه بين الأسلوب الساحر والأسلوب المأسوى • وأشار بيوتر فيرخوفنسكى الى أن أحدهم سيخون العهد ، وأن هناك يهـوذا بين الحواريين • ووسط كورس الانكار والاعتراض ، لاذ ستافروجين ابن القيصر بالصمت ، وواجهه المتآمرون طالبين اعادة التأكيد لمعرفة مدى التزامه :

(★) كتاب Psyche تأليف Karl Gustav Carus .

وهمهم ستافروجين « لا أرى ضرورة للاجابة عن السؤال الذى يهمكم » ٠

وصاحت أصوات عديدة : « ولكننا تعرضنا للشبهة ، وأنت لم تتعرض لها » ٠

وضحك ستافروجين ، ولكن عينيه كانتا متوهجتين : « وما ذنبى أنا ، اذا كنتم قد تعرضتم للشبهات » ٠

وصاحت بعض أصوات فى دهشة : « ما ذنبك ! ما ذنبك ! » ٠

وبارح كثيرون مقاعدهم ٠

وغادر الأمير المكان متبوعا بنبيه الزائف ، تاركا الرسل فى حالة فراغ روحى رهيب وشرير ٠ وبامكاننا أن نستبين من رغبة فيرخوفنسكى التالية فى انهاء الأحداث ، وأن نلحظ مزاعم هرطقية تكاد تقارب فى عتاقتها المسيحية ذاتها ، يعنى خيانة يهوذا للمسيح حتى تتكشف ساعة الوحى ٠

وأيا كان ما سيقال عن ستافروجين وميثولوجية الممسوس ، فانه سيتصف بعدم الاكتمال لوجود فجوة كبيرة بين عالم النقد وعالم الشعر ٠ فنحن لن نستطيع استيفاء الكلام عن أهمية ستافروجين ، مثلما يتعذر استيفاؤنا الكلام عن هاملت والملك لير ٠ ففى أمور الشعر والأسطورة ، ليس هناك ردود حاسمة ، وما هناك هو مجرد محاولات لزيادة كفاية اجاباتنا ، وأن تتصف بزيادة دقتها وتواضعها ٠ ولقد قال امبسون : لقد اتسم كلام دوستويفسكى « بشذوذه ووضوحه » ٠ وغالبا ما يرجع الوضوح الى الغرابة ، ولقد فسرت ألغاز الشخصية المحورية للممسوس وما فيها من تعقيدات شكلية على أنها دليل على الاخفاق فى التقنية : « لقد أنزل دوستويفسكى فى هذا العمل المرساة فى أعماق شديدة الغور مما صعب رفعها كاملا مرة أخرى ٠ ولكى تبحر مركبه فان عليه قطع أكثر من وصلة من الوصلات ، فلم يكن بمقدوره تزويد ما رآه بالشكل الفنى الا جزئيا فحسب » (٤) ، ولقد شرحت هذه النظرية فى مقال جاك ريفيير عن دوستويفسكى ٠ ففى صميم كل شخصية من شخصيات دوستويفسكى — كما يزعم ريفيير — توجد « س » أى مجهول لا يرد الى أى شىء آخر : لا شىء يقنعنى أنه اذا توافر قدر كاف من الحدس ، سيتعذر تصويرى

(٤) Freedom and Tragic Life — A Study in Dostoevsky : V. Ivanov نيويورك ١٩٥٧ ٠

لاحدى الشخصيات التى تجمع فى صفاتها بين العمق والتماسك المنطقى » .
ويخلص ريفيير الى أن « العمق الحق » هو « العمق المكتشف » (٥) .
فاذا أوجزنا هذا التفسير في شكل قول مأثور وأرجعنا زمانه الى فترة سابقة لفيجاس ويك ، فسنرى أن هذا الرأى هو أبلغ دفاع عن الرواية الأوربية بالمقارنة بالرواية الروسية .

ولكنه دفاع على طريقة دفاع الخنادق . ففى أطلس عالم التجربة ، أو عالم الأحلام ، هناك فجوات ليس بمقدورنا سبر عمقها أو قياس ارتفاعها الى ما هو أكثر مما نستطيع غوصه أو صعوده ، واذا استشهدنا مرة أخرى بالمثل المأخوذ من فروس دانتى (باراديسو) ، فسنراه يقول : فى أقصى حدود الرؤيا فاننا نهتدى الى النور عندما نغمض أعيننا وليس فى مواصلة بحثنا بأعين مفتوحة ، غير أن الكوميديا الالهية والمؤلفات التى استند اليها ريفيير فى منطقه تعكس تصورات مختلفة ، ويرجع الاختلاف الى تضمين أو غياب العنصر الدينى ، اذا استعملنا كلمة « دينى » بأوسع معانيها ، فعندما يغيب هذا العنصر سيبدو متعذرا الاهتداء الى بعض المنجزات الشعرية التى فى متناول اليد . ونحن نعرف هذه المجالات التى فى متناول اليد ، عندما نرجع الى التراجيديا اليونانية أو الاليزابيثية ، والى ذرية الملحمة الجادة ـ وهذا ما أسلم به ـ وبالرجوع أيضا الى روايات تولستوى ودوستويفسكى . وعندما تعجز الرواية الأوربية عن بلوغ التفوق الذى نربط بينه وبين روايات مثل الحرب والسلام وآنا كارينينا والأبله والممسوس والاخوة كارامازوف ، فاننا نعزو ذلك الى قصور المدى والافتقار الى الأساطير .

لقد اعتمدت أحداث فن الرواية ، كما مارسه بلزاك وستندال وفلوبير وهنرى جيمس على القسم الأوسط من طيف الواقع ، ووراءه من كلا الطرفين تقع أعماق كبيرة وارتفاعات كبيرة . ولقد تبين فى حالة مارسيل بروست امكان احتواء هذا النطاق الأوسط ـ الذى يضم فى صدارته النظام الاجتماعى للحياة ـ اعتمادا على القدرة على الملاحظة الدقيقة صورا غنية وناضجة ومدروسة للحياة ، وتعد « البحث عن الزمان الضائع » (*) شاهدا على أعظم تحليق مسجل للخيال الدنيوى ، وليس بمقدور أية نظرة للعالم خاضعة للزمان أن تقدم محاكاة أكثر ارتقاء وشمولا للحياة ، واستطاعت متانة تقنية البناء لم الشمل عندما اتصفت ميتافزيقا الرواية

---

(٥) De Dostoiewski et de : Jacque Rivière (Nouvelle Etudes — Paris) l'insondable. ١٩٢٢ .

(*) A la recherche du temps perdu.

بالهزال ، ولكن فى آخر المطاف ، فان العمل الفنى اقتصر فى حدوده على مجال أضيق من المجال الذى ظهر عند تولستوى أو دوستويفسكى ، وظهر المثل المؤيد لذلك فى الحالة المخففة والملطخة التى استبعد فيها بروست من عرضه أنبل شخوصه (روبير) وسان لوب الذى وجد صليبه العسكرى (نيشانه) ملقى على الأرض فى أحد بيوت الدعارة (*) . وفى الساعات المأسوية رأينا شخوص بروست ـ مثلما فعلت ايما بوفارى قبل ذلك ـ يطأطئون الرأس قليلا،وكأن السقوف التى تعلو رءوسهم واطية . أما ديمترى كارامازوف فقد رأيناه حتى وهو يرتدى جوارب قذرة ـ وهى اشارة قاسية للحظ من شأنه ـ يقف أمامنا فى تشامخ مباين . فحتى آنئذ فانه وجه مخيلتنا الى الفكرة القائلة بأن الله ـ رغم كل هذا ـ قد خلق الانسان فى صورته .

لقد ضخم الثلاثة من روائيى الصدارة فى العصر التالى للعصر الروسى وهم د . هـ . لورنس وتوماس مان وجيمس جويس تراث الرواية ، ويرجع ذلك على وجه الدقة الى اتجاههم نحو الأساطير الدينية أو الموضوعات الترانسندتالية (المجاوزة) للدنيويات ، واذا كانت محاولات لورنس قد تمخضت عن وحشيات عملية خرافية سحرية جديدة ، واذا كان توماس مان أو جيمس جويس لم يهتديا الى الهامات متكاملة كتلك التى بلغها دوستويفسكى ، فان هذا الأمر لا يهم ، فالحقيقة المهمة تكمن فى طبيعة تجاربهم « فأوليس » (لجويس) بوجه خاص هى دعوة راسخة للبحث عن نظرية متناسقة للعالم ، لم يقدر عليها أحد من الشعراء الأوربيين منذ ميلتون ، وكما كان الحال عند ميلتون كان العامل المتحكم فيها هو الأسطورة الدينية . وكما كتب بلاكمور (**) :

« ان شخصية ستيفن هى صورة ابليس ، أى شخصية منبوذة بارادته ، وانسان متصلب ، وبلوم هو المسيح (كما ورد فى الكتاب تحت اسم الآخر) وهو انسان متغرب حسب التعريف شديد العدوانية فى رد فعله ضد أى انحراف فى التجربة » .

ويتصف الاثنان بطبيعة الحال بصفات أخرى أيضا . ولكن المهم هو أن تناسب هذه المقولات فى جميع النقاط التوسع الملحوظ فى نطاق الرواية المنثورة .

وانتهى ضجيج جويس العتيد ومحاولة انشاء اكسلسيا (***) أو كنيسة تختص بالنواحى الحضارية بالشعور بالاحباط جزئيا ، بقدر ما نستطيع أن نقرر . ولم يستطع أعلام الرواية الأمريكية فى القرن العشرين

(*) Maison de passe.

(**) Blackmur. فى Anni Mirabiles.

(***) Eccelsia.

اقتفاء أثر العقيدة السائدة والشاملة التى بذر دوستويفسكى بذورها أو الاقتداء بتولستوى وتفرده وشعوره بالانتشاء الذاتى · على طريقة الوثنيين ، وان اتصف بعقلانيته ، لقد كانت معاصرة الحماسة الدينية للمخيلة الشاعرية فى روسيا القرن التاسع عشر ، والجدل الدائر بين الشعائر والشعر من مستلزمات ظرف تاريخى خاص ، ولم يكن أقل ارتباطا بالأرض فى احدى لحظات الزمان ، كما حدث قبل ذلك عندما ساعد تضافر الوقت المناسب والعبقرية على ظهور التراجيديا اليونانية والدراما الاليزابثية ·

٧

مؤلفات تولستوى ودوستويفسكى أمثلة جوهرية لمشكلة الايمان بالأدب فهى تحدث فى عقولنا ضغوطا وتأثيرات متسلطة شديدة الوقع ، وتشغل قيما كانت مقصورة بكل وضوح على السياسات الكبرى فى عصرنا، بحيث لم يعد فى مقدورنا التجاوب معها على أساس أدبى صرف حتى اذا رغبنا ذلك ، وتتطلب هذه المؤلفات من قارئها التزاما عنيفا غالبا ما يدفعه الى استبعاد كل بديل آخر ، ان مؤلفات تولستوى ودوستويفسكى لا تقرأ فحسب ، ولكنها تدعونا الى الايمان بها · وكان الناس ، رجالا ونساء يحجون الى ياسنايا بوليانا (اسم القرية التى كان تولستوى يملك ضيعة كبيرة فيها) سعيا وراء الاستنارة آملين الحصول على رسالة ما تحمل حكمة أو نبوءة للخلاص · وكان معظم الزائرين ــ باستثناء أحد المرموقين مثل الشاعر السويسرى رلكه ــ ينشدون لقاء المصلح الدينى والنبى أكثر من الروائى ، الذى تعرض للشجب حتى من تولستوى نفسه ! غير أن الشخصيتين كانتا لاتنفصمان فى واقع الأمر ، اذ كان شارح العهد الجديد وأستاذ غاندى يفضل ما لديه من وحدة أساسية ــ أو لعل الأفضل القول بحكم تعريف عبقريته ــ هو بعينه مؤلف « الحرب والسلام » وآنا كارينينا · ويتباين مع هذا النفر الذى يتسمى « بالتولستويين » أتباع دوستويفسكى ، أى المؤمنين برؤياه للحياة · وألف جوزيف جوبلز رواية عجيبة ، وان كانت لا تخلو من الموهبة سماها ميكائيل ، وفيها نصادف طالبا روسيا يقول : اننا نؤمن بدوستويفسكى مثلما آمن آباؤنا بالمسيح) (٦) ، وما قاله حصيلة لما سجله برديف وجيد وكامى عن دور دوستويفسكى فى حياتهم ، ووعيهم المستمد من تجاربهم الخاصة (*) · وقال ماكسيم

(٦) Michael — Joseph Goebbels (ميونخ ١٩٢٩) وهو غير الدكتور جوسيلز وزير الدعاية الالمانية فى عهد هتلر · وأدين بالفضل للأستاذ سيدنى راتنر الذى ، نبهنى الى هذا العمل ·

(*) Prise de Conscience.

جوركى : ان الحقيقـــة البسيطة لوجــود تولستوى قد يسرت للآخرين الاشتغال بالكتابة ، وشهد الوجوديون وبعض الشعراء الذين استطاعوا الاستمرار فى الحياة بعد احتجازهم فى معسكرات الاعتقال القاتلة بأن صــورة دوستويفسكى وتذكرهم لأعماله سـاعدهم على التحمل والتفكير بتعقل ، فلما كان الايمان ثمرة متوجة للروح ، فانه يتطلب موضوعا مكافئا له • فهل نستطيع تصور أحدا يقول انه يؤمن بفلوبير ؟ » •

ولعل ميرشكوفسكى كان أول من أدرك جانب التباين فى شخصية تولستوى ودوستويفسكى ، وبدت له نقائض منظوريهما للعــالم تعقيبا مؤسف على حالة الانشقاق فى الضمير الروسى • وكان يأمل فى اقتراب الوقت الذى يلتقى فيه التولستويون والدوستوفسكيون عند هدف واحد :

« هناك حفنة من الروس ــ وأغلب الظن أنهم لا يزيدون عن ذلك ــ من المتعطشين لتحقيق فكرتهم الدينية الجديدة ، ممن يؤمنون بأن الجمع بين فكر تولســتوى وفكر دوستويفسكى سيؤدى الى خلق الرمز ــ أو الوحدة ــ المثلة للقيادة والاستمرار فى الحياة » (٧) • •

والظاهر أنه من غير المحتمل أن يقر الروائيان هذا التوقع • اذ كانت نقطة الاتفاق الوحيدة بينهما هى اعتراف كل منهما بعبقرية الآخر ، واتسم هذا الاعتراف بالحذر ، وكان أحيانا اعترافا مضمرا • فلقد وضعهم اتجاه عظمتيهما وصورة كينونتهما فى موضع خصام يستعصى على العلاج •

ولم يتقابل تولستوى ودوستويفسكى قط ، أو اذا توخينا الدقة قلنا أنهما كانا مقتنعين بعدم تقابلهما ، بالرغم من ادراكهما ان هذا قد حدث فى وقت ما عندما كانا يرتادان نفس المحافل • والحق فقد اقتربت سيرتهما الخارجية وتاريخ أرائهما الدينية فى مناسبات شتى ، اذ كان الاثنان على اتصـــال بمجموعة بتراشفسكى (دوستويفسكى ١٨٤٩) و (تولستوى ١٨٥١) ، وتركت أحداث مختلفة مثل الحكم بالاعدام وموت الأخ ، الانطباع الذى تركه مشهد الحياة فى المدينة فى أوربا الغربية ، وانطباعات أخرى يمكن مقارنتها من ناحية دورها فى تشكيل معتقداتهما ، وأولع الاثنان بلعب القمار ، وقاما بعدة زيارات للدير المشهور فى أوبتين ، وانبهر الاثنان بالحركة الجماهيرية فى السبعينات ، وساهما بارســال مقالات للجريدة التى كان يصدرها ميخائيلوسكى • وكان لهما أصدقاء مشتركون من الراغبين فى تدبير لقاء لهما • وبقدر ما هو معلوم فان هذا اللقاء لم يتحقق • ولعل القطبين كانا يخشيان أن ينتهى هذا اللقاء بصدام شديد فى الأمزجة ، أو الى ما هو أخطر ، يعنى الى الفشل التام ، فى الاتصال (كالذى أفسد المقابلة القصيرة التى حدثت بين جويس وبروست) •

---

(٧) D. S. Merezhkovsky.

وبعد أن تلقى تولستوى خبر وفاة دوستويفسكى بفترة قصيرة كتب الى ستراخوف ·

« لم أر الرجل قط ، ولم يحدث بيننا أى نوع من الاتصال · ولكن عندما مات أدركت فجأة أنه كان أثمن المخلوقات وأعزها وأشدها ضرورة ، ولم يخطر ببالى قط مقارنة نفسى به · فكل ما كتبه (وأقصد بذلك الأشياء الحسنة فقط والأشياء الصادقة) كان يتميز بقدر من السمو ، وكلما ازداد اقباله على هذا الاتجاه زاد شعورى بالاغتباط · ولا يستبعد أن أغبطه لمنجزاته الفنية ، ولما كان يتمتع به من رجاحة عقل ، ولكن ما يصدر عن القلب لا يشعرنى بغير السرور · ولقد تصورته دائما كصديقى وقدرت بثقة كبرى احتمال رؤيته فى وقت ما ، ثم فجأة قرأت خبر وفاته · وفى البداية شعرت باضطراب شديد ، وأدركت فيما بعد كم قدرته ،فبكيته ، وما زلت أبكى حتى الآن · فقبل وفاته بأيام قليلة استمتعت بقراءة كتابه المجرح والمهان » ·

وليس من شك أن تولستوى عندما كتب متأثرا بالصدمة كان مخلصا فيما قاله ، ولكن عندما زعم أنه يعد العدة لرؤية دوستويفسكى فى وقت ما، فانه اما كان يخدع نفســـه أو يستبسلم لاحســـاس عارض فحسب ، ويذكرنا ذلك باخفاق مماثل فى اللقاء فى حياة كل من فردى وفاجنر ، ويقال ان فردى وصل الى قصر فاجنر فى فينيسيا لعقد ما يوصف بأول لقاء بينهما فى نفس اللحظة التى مات فيها فاجنر ، والعبرة المستخلصة من هذه الواقعة أنه لا بوصفه انسانا ، ولا بوصفه موسيقيا ، كان بمقدوره أن يصل الى هناك قبل ذلك ·

وتنم الرســالة حتى فى لهجتها الحزينة عن المشـــاعر الحقيقية لتولستوى · فما الذى اعتبره «أشياء حسنة وأشياء حقة» فى عالم الرواية عند دوستويفسكى ؟ لقد تماثل تولستوى هو وتورجينيف فى النزوع الى وضع رواية « بيت الموتى » على قمة مؤلفات دوستويفسكى جميعا ، واعتقد تولستوى أنه كتاب حسن وتهذيبى ، وليس من شك أنه كذلك ، ولكنه لا يمثل دوستويفسكى لا فى اتجاه نضجه ولا كروائى · ولعـله أكثر أعمال دوستويفسكى اصطبـاغا بروح تولستوى · وما أعجب به تولســـتوى فى رواية « المجرح والمهان » هو عنصر الشجى المسيحى ، والخاصية العاطفية المتأثرة بديكنز · أما الأعمال الكبرى لدوستويفسكى فانه نفر منهـــا · ولاحـظ ماكسيم جوركى أن تولســـتوى تحدث عن دوستويفسكى مكرها وعلى مضض وتجنب أو كبت بعض الأشـياء » · وأحيانا اندلع التعارض الأساسى فى شكل متوهج بعيد عن الانصاف :

« لقـد كان شكاكا بلا مبرر ، طموحا ثقيلا وسيىء الحظ · ومن الغريب أنه يقرأ بوفرة · ولا أدرى لماذا ؟ فكل شيء عنده موجع وبلا فائدة ،

لأن جميع هؤلاء البلهـــاء والمراهقين والراسكولنيكوفات ، ومن هم على شاكلتهم ليسوا أشخاصا حقيقيين · ان كل شيء أبسط من ذلك كثيرا ، وأكثر تقبلا للفهم · ومما يؤسف له أن الناس يقرؤن ليسكوف · انه كاتب حقيقي » (٨) ·

وعقب تولستوى فى معرض حديثه مع جوركى تعقيبا غريبا ، فقال ان هناك بعض الدماء اليهودية تجرى فى عروق دوستويفسكى · واذا استشهدنا باحدى الصور التى تراءت للقديس جيروم عن انشقاق العالم : (فكأن أثينا مدينة العقل والشك والاستمتاع الحر بطاعة الدنيويات) كانت فى حالة مواجهة هى وأخرويات أورشليم المجاوزة للعالم ·

أما اتجاهات دوستويفسكى نحو تولستوى فانها مبعث للحيرة ، وبالغة التعقيد ، ففى كتابه «يوميات كاتب» اعترف بأن « الكونت ليون تولستوى بلا أدنى مدعاة للشك هو أكثر الكتاب شعبية عند جماهير القراء بكل ألوانهم · وأكد لقرائه ان آنا كارينينا ، التى لا يرضى عن سياستها ، من الآيات التى يعجز عن بلوغها أدب غرب أوربا ، ولكنه شعر بسخط دائم من تصور الظروف والامتيازات الاستثنائية التى يعمل تولستوى من خلالها ، فحتى فى بداية عهده بالكتابة ، عنـدما عاد من سيمبالاتينسك ، فانه شعر أن معدل الأجر الذى يتقاضاه تولستوى من المجلات الأدبية باهظ للغاية ، وكتب الى ابنة أخيه فى أغسطس ١٨٧٠ متعجبا :

« هل تعرفين اننى أعى تماما أننى لو كنت أمضيت سنتين أو ثلاث سنوات فى تأليف هذا الكتـاب ــ مثلمـا يستطيع كل من تورجينيف وجونشاروف وتولستوى ــ لكن بوسعى انتاج عمل يستمر الناس فى الحديث عنه حتى بعد مرور مائة سنة من الآن ! » ·

واعتقد دوستويفسكى أن الفراغ والثراء هما اللذان أتاحا الفرصة لظهور أعمال تولستوى ، بل ونسب اليهما الفضل أيضا فيما يتمتع به تولستوى من روح مميزة وطابع خاص ، ووصف روايات تولستوى بأنها « أدب الأعيان » وصرح فى رسالة الى ستراخوف فى مايو ١٨٧١ :

« لقد قال هذا النوع من الأدب كل ما بوسعه قوله ، وبصورة متميزة فى حالة ليون تولستوى ، واستنفد غايته ، وأصبح معفيا من الاضطلاع بأية مهمة أخرى » ·

وفى يوميات كاتب (يوليو ــ أغسطس ١٨٧٧) وصف دوستويفسكى الكثير من أعمال تولستوى « بأنها لا تزيد عن صور تاريخية لعصور مضت

---

(٨) رسالة من تولستوى الى جوركى · ضمن Remniscences of Tolostoy Chekov and Andreef (ترجمة كاترين مانسفيلد) لندن ١٩٣٤ ·

« وولى أمرها » . وكرر القول بأن منجزات تولستوى تحتل مكانة أدنى من مؤلفات بوشكين الذى كان رائدا للأدب التاريخى ، وبلغ به الكمال . وفى استاطيقا دوستويفسكى ، تجر هذه المقارنة ـ ضمنا ـ سلسلة كاملة من القيم والمثل . اذ كان بوشكين هو الشاعر القومى والنبى القومى ، ومجسم مصير روسيا . وعلى نقيض ذلك ، فقد بدا كل من تورجينيف وتولستوى لدوستويفسكى (كما لاحظ فى كتابه حياة آثم كبير) كشخصيتين غريبتين نوعا .

وأشير الى تولستوى وفكر تولستوى فى جملة حالات فى عالم الرواية والكتابات الجدلية لدوستويفسكى . واتخذ تحمسه للجامعة السلافية وتوقعاته الميسيانية فى ابان حرب البلقان روحا هستيرية ، وكتب فى يومياته : « بارك الله فى المتطوعين الروس وحقق لهم النجاح ـ ويشاع ان الضباط الروس قد استشهدوا بالمئات فى المعركة ، وكم نعتز بهم ! » . وتصور دوستويفسكى ادانة تولستوى للحرب فى الكتاب الأخير من آنا كارينا برهانا على الردة والاغراب الكريه عن القضية الكبرى لجميع الروس » ، وتعرف فى شخص ليفن على لسان حال تولستوى ، وأدرك فى حب ليفن للأرض المقدسة « شعورا مماثلا لشعوره » . وما أزعج دوستويفسكى هو حقيقة امكان الفصل بين هذا الحب وبين الشعور القومى . فلقد اتخذت ياسنايا بوليانا شكل العالم المغلق من خلال صورة ضيعة ليفن . ولقد رفع تولستوى من قدر الحياة الخاصة على حساب الحياة العامة ، وتصور دوستويفسكى بوصفه صاحب رؤيا اعادة غزو القسطنطينية ، « وزرع المرء لحديقته » شكلا من أشكال الخيانة . واختتم نقده لآنا كارينا فى اليوميات بملاحظة تضمنت اتهاما بالبلاغة : « ان أمثال مؤلف آنا كارينا هم أساتذة المجتمع ومعلموه ، بينما نحن لا نزيد عن كوننا تلاميذ لهم ، فما الذى يعلمونه لنا اذن ؟ » .

غير أن العراك امتد الى ما هو أعمق من الخلاف السياسى . فلقد اكتشف دوستويفسكى ببصيرته الخارقة للطبيعة والقادرة على النفاذ فى أعماق العقل ، اكتشف فى تولستوى أحد أتباع روسو ، ولمح دوستويفسكى ـ وكأنه يتنبأ بالغيب ـ وجود تحالف بين مذهب السعى نحو الكمال الاجتماعى واللاهوت المستند الى العقل ، أو أولية المشاعر الفردية ، وبين الرغبة فى استئصال الاحساس بالمفارقة والمأساة من حياة البشر ، واستطاع دوستويفسكى أن يكشف بجلاء ـ قبل المعاصرين الآخرين لتولستوى ، بل وقبل تولستوى ـ الى أين يساق الفكر التولستوى . انه يساق الى مسيحية بلا مسيح . وتكهن بوجود ركيزة من الأنانية ـ على طريقة روسو ـ وراء مظهرها الانسانى ، ولاحظ فى كتابه « الشاب الخام » : « يتوجب أن يفهم حب الانسانية على أنه حب لتلك الانسانية التى خلقتها بنفسك

داخل الروح » ، ودفعه الاقتناع بالعقيدة الأورثوذكسية المفتونة بأسرار الايمان ومأساته الى الاحساس بأن تولستوى يمثل قمة خصومه ·

بيد أن دوستويفسكى كان روائيا عظيما متحمسا ومولعا بالبحث فى أحـوال البشر بحيث يتعذر انجذابه الى فلك تولستوى ، ولا ينبغى المبالاة بالتلميحات الغريبة لتولستوى فى جميع ما كتب دوستويفسكى من روايات بغير مراعاة لهذا الانشقاق فى دوافعه نحوه · ولقد أشار النقاد طويلا الى أن اسم الأبله : الأمير ليف نيقولفتش مويشكن ترديد لاسم الكونت ليف نيقولفتش تولستوى · وبالاضافة الى ذلك ، فقد شعر كل من مويشكن وتولستوى بانحدار اسميهما من شجرة نسب تمتد الى عهد بعيد ، وربما يبين من التشابه وجود عملية ديالكتيكية فى عقل دوستويفسكى تتسم بابهامها ووهمها ، وربما بكونها لاشعورية ، فهل كان يقصد القول بأن تصور تولستوى للمسيح (وما الذى كان سيتسنى له معرفته عنه فى الوقت الذى كتب فيه رواية الأبله ؟) يتشابه هو ومويشكن نفسه فى كونه مسيرا نحو العجز من أثر نقص راديكالى فى البصيرة ، أو مغالاة فى المشاعر الانسانية ؟ ، أم أن دوستويفسكى كان يشير الى أن فكرة القداسة الفردية بغير سند من صرح كالكنيسة تعد صورة من صور اطلاق العنان للأهواء مصيرها الانتهاء بكارثة ؟ ليس بمقدورنا الاجابة عن هذا التساؤل ، ولكن نادرا ما يكون مثل هذا النوع من الصدى مجرد صدفة · اذ يكمن وراءه اخلاص خفى من الخيال ·

وثمة تلميح أقل خفاء ، ويحتوى على سخرية دقيقة من تولستوى ورد فى الحوار بين ايفان كارامازوف والشيطان · اذ حاول هذا الجنتلمان (أو الوجيه) اقناع ايفان بأنه شىء حقيقى :

« انتبه ! · ففى الأحلام ، وبخاصة فى الكوابيس الناتجة عن سوء الهضم أو أى شىء آخر ، يرى النائم أحيانا مثل هذه الأحداث ، أو مثل هذا العالم الكامل من الأحداث فى شكل الأحبوكة الروائية ، وما تحتويه من دقائق غير متوقعة من أسمى الأمور الى أعلاها الى آخر زر فى كم السترة، على نحو لم يخترعه ليون تولستوى ، كما أقسم بأغلظ الايمان ، فالموضوع لغز معقد ، والحق ان أحد المسئولين الحكوميين قد اعترف لى بأن أفضل أفكاره قد تواردت الى خاطره أثناء نومه ، حسنا ان هذا هو الحال الآن · فبالرغم من أننى أمثل أحد هذه الهلاوس ، الا أنه كما يحدث فى الكوابيس ، فاننى أتفوه بأشياء أصيلة لم تخطر ببالك من قبل » ·

ولم يكتف الشيطان بالاستشهاد بالكتب المقدسة ، ولكنه استشهد بتولستوى أيضا ، وما من شك أن دوستويفسكى قصد ـ ضمنا ـ السخرية

والقول بأن الواقعية الهائلة بتفاصيلها العديدة فى الرواية عند تولستوى عرضة للهلوسة مثل عالم الأطياف فى الاخوة كارامازوف ٠

وذكر كاتب ألمانى (*) أن دوستويفسكى كان ينوى ابداع « رواية معارضة لتولستوى » ، وان صح ذلك فان أحدا لم يعثر على أى أثر منها ٠ ولا وجود أيضا لأمثال والترسافيج ممن كانوا يزعمون كتابة حوار متخيل بين الروائيين ، ومع هذا فاننى أتساءل : ألا نملك ما يصح أن يعتبر جانبا من هذا الحوار المتخيل ، اذ تحتل فى عالم فن دوستويفسكى وميثولوجيته أسطورة المدعى الأكبر أو قاضى التحقيق شيئا من نفس المكانة التى تحتلها مسرحية الملك لير ومسرحية العاصفة في عالم شكسبير ٠ فمن حيث الشاعرية ، والمقصد ، تتميز هذه الأسطورة بتعدد أحبوكاتها بحيث نستطيع تناولها ـ بما يعود بالخير ـ من وجهات نظر متعددة ، والتعرف منها على مستويات عديدة من المعنى ، وقدم دوستويفسكى من خلالها آخر ما فى جعبته من أفكار ٠ وربما استمد بعض عناصرها وشكلها وميتافزيقيتها من بعض خواطره الجدلية عن تولستوى ، وعندما اقترحت تصور أسطورة المدعى الأعظم كحكاية رمزية ترمز الى المواجهة بين دوستويفسكى وتولستوى ، فاننى كنت أدعو الى مخطط لا يتصف بالدوجماطيقية أو بكونه مركز ثقل دائم ، لقد طرحت هذه الأسطورة كوسيلة للنقد باعتبارها صورة ذهنية يستعان بها فى اعادة توجيه مخيلتنا الى أحد أشهر الكتب الأدبية ، وان كان ألغزها ٠

وتمثل الأسطورة المقصودة المرحلة المتوجة لتصاعد الأزمة فى المشاحنة بين ايفان كارامازوف واليوشا كارامازوف ، فقبل أن يتلو ايفان ما سماه بقصد بقصيدته ، زعم تمرده على الله ، وأنه ليس بمقدوره قبول ما يقال عن الوحشية التى ترتكب ضد الأطفال الأبرياء ٠ فاذا كان الله موجودا ، بينما يقتل الأطفال ويصابون بالتشوهات من جراء اللانسانية التى لا معنى لها ، فلابد اما أن يكون شريرا أو عاجزا ٠ ان فكرة وجود ثيوديقا غائبة وعدالة افتدائية لا تستأهل « دموع أي طفل معذب يخبط صدره بيده بقبضته الصغيرة ، ويصلى فى المرحاض النتن بدموع العاجز عن التكفير عن ذنبه مسترحما الهه الشفوق العزيز ، وبعد ذلك رقق ايفان من تنازله :

« ان الثمن الذى تحدد مقابل توافقنا وانسجامنا باهظ للغاية ، ويتجاوز قدرتنا على الدفع دخولنا الى هذا العالم ٠ ومن ثم فاننى أبادر

(*) R. Fuelloep-Miller.

بالاسراع برد تذكرة دخولى . ولو صح أننى أتصف بالأمانة ، فاننى مضطر لاعادة التذكرة بأسرع وقت مستطاع . وهذا ما سأفعله ، فليس الله هو ما لا أقبله يا اليوشا . وكل ما هناك هو أننى سأعيد اليك التذكرة بكل احترام » .

واقتدت حجة ايفان اقتداء وثيقا بهجوم بلينسكى على الهيجليين فى رسالة معروفة الى بوتكين :

« مع كل التقدير لمذهبك الفلسفى المادى العتيق ، فلى الشرف بأن أوضح لك أنه لو قدر لى الارتقاء على سلم التطور ، فاننى سأطالب هناك بمحاسبة (رد حساب) كل المخلوقات الذين دفعتهم الظروف والتاريخ الى الرهبنة ، والى ضحايا الأخطار والخزعبلات ومحاكم التفتيش والملك فيليب الثانى ... واذا لم يحاسبوا على ذلك ، فاننى سأقصف رقبتى . فأنا لا أرغب السعادة التى ستمنح لى اذا لم أطمئن مسبقا على كل أخ من اخوتى . لقد قيل ان النشاز ركن من أركان الهارمونية . ولربما كان ذلك ممتعا ومفيدا من وجهة نظر عشاق الموسيقى ، ولكن يقينا فانه أقل من ذلك امتاعا ونفعا لكل من قدر له القيام بدور النشاز » .

وتكمن فى هذه الفقرة نواة الأسطورة : الربط بين النقد العـــام للثيوديقا وفكرة محكمة التفتيش .

ولكن شبكة الذاكرة قد ألقيت فى عدة اتجاهات ، اذ يشير موتيف تذكرة الدخول المعادة الى احدى الرمزيات العميقة للشاعر شيللر(*) . ففى هذه القصيدة ، يروى المتحدث كيف قايض الشـباب والحب فى مقابل الوعد التافه بحياة متناغمة معقولة فى الآخرة ، والآن فانه يتهم الأبدية بالخداع . فلا أحد قد عاد بعد موته لكى يثبت حدوث تعويض منصف عن العذاب والتفاوت بين البشر فى العالم الآخر . ويجيب صوت عارف بكل شىء على اتهـامه : لقـد خير البشر بين الأمل والهناء والمتعـة (**) وليس بمقدورهم الحصول على الاختيارين ، فمن يختار الأمل فى هبوط وحى من السماء أو عدالة ترانسندتالية سيكون قد نال مبتغاه فى عملية الأمل ، ولا تتوجب المطالبـة بأى ثواب أكثر من ذلك . ولقـد اكتفيت بالاستشهاد بالأبيات المرتبطة ارتباطا وثيقا بنص دوستويفسكى :

« على معبرتك تلح الأشباح المحيطة بى

أيتها الأبدية المخيفة !

(*) Resignation.
(**) Genuss.

ولم أعرف ما هي اللحظة التي استطاعت اسعادي
فخذ هذه الرسالة التي تحمل اسم السعادة
فختمها لم يمس ٠٠ انظر !
انها أمامك أيها القاضي
الذي يتخفى وراء قناع قاتم
هكذا غمغمت
ففي فلكنا هناك اعتقاد مبهج يسود
بأن نصيبك هو أطياف الأرض
والمهدئات المخصصة لك بالاسم ٠
ويقولون ان المرعبات هي التي تسوقك للشر
وأن المباهج من نصيب أهل الخير
وليس بمقدورك البوح بلغز المقدر لنا
وليس بمقدورك كشف النقاب عن أفئدة الملتوين
ومحاسبة الكروب » ٠

لقد منح ايفان كارامازوف والمتحدث في القصيدة تذكرة دخول (*) ولكن ليس بينهما من هو على استعداد لدفع الثمن ٠ اذ تفوق ظلمات العالم قدرتهم على التحمل ٠

لقد وضع عنصران في موضع احتكاك اعتمادا على « الذاكرة الخطافية » عند دوستويفسكي اذا استعملنا المصطلح الذي جاء به ليفنجستون (**) : فلدينا من ناحية قصيدة شيللر و « تيما » فيليب الثاني التي لمح اليها الناقد الروسي بلينسكي ٠ وكانت الخطوة التالية أقرب الى الخطوات المحتومة ، اذ احتلت مسرحية دون كارلوس لشيللر موضع الارتكاز في عملية التخيل ٠ وظهرت أسطورة المدعي العام عند ايفان كارامازوف لأول مرة ٠ ويكاد يتماثل الارشاد المسرحي هو وطريقة التلميح اليه في الاسطورة :

« الكاردينال المدعي العام رجل عجوز يناهز التسعين من عمره ، وكفيف ويتكىء على عكاز ، ويسير مستندا الى مرفقي اثنين من القسس الدومينكان وعندما اخترق صفوف الحاضرين ركع جميع النبلاء أمامه ، ومنحهم بركته ٠

(*) Vollmachtbrief zum Gluecke.
(**) Livingston Lowes _ ومصطلحه هو the hooked atoms

انه رجل عجوز يقترب من التسعين ، وانحنت الحشود على الفور وكأنها شخص واحد فى حضرة المدعى المسن ، وكادت تلمس الأرض ، وبارك الجماهير فى صمت ثم مضى فى طريقه » ٠

بيد أن دراما شيللر زودت دوستويفسكى بما هو أكثر من المظهر الخارجى للمدعى العام ٠ وكما حدث فى الأسطورة ، لقد عرج دون كارلوس الى الكلام عن ديالكتيك الحرية والقوى التوفيقية ، وكشف عن التكامل الفتاك للأقلية ، أى المستبدين الذين يحيون منعزلين ، وصورهم شيجالوف فى رواية الممسوس ٠ وتحدث عن غواية التسامح والاغلال ٠ لقد أفسدت امكانية الحرية الانسانية وتلقائية التلاعب بالمشاعر الانسانية « فيليب الثانى » لبعض الوقت ٠ فلقد أثارت فى طابعه الجهيم وميوله الاستبدادية المستندة على انكار الذات حالة من الدوخة ٠ وتتبع نص دوستويفسكى هذه المحاكمة (فى دون كارلوس) والمحاورتين المتباينتين بين الملك ومركيز بوزا ، وبين الملك والمدعى العام ٠ ولقد نقل دوستويفسكى بعض موتيفات شيللر بغير تغيير على وجه التقريب الى قصيدة ايفان كارامازوف ، فعندما حاول فيليب (عند شيللر) تبرير ما انتابه من مشاعر انسانية عابرة عزا ذلك فى معرض كلامه عن المركيز الى « النظرة التى ألقاها الى عينى » وحدث نفس موقف التعرف بين المدعى العام والمسيح ٠ فبعد أن أحدق المدعى فى عينيه سمح الكاهن للمسيح بمبارحة المكان فى هدوء ٠

ولكن على الرغم من أن الأسطورة مدينة لبلينسكى ولشيللر ، ولبوشكين أيضا ، كما سنلاحظ عندما تسنح الفرصة ، الا أن تأثيرها الخاص وخصائصها الروحية مستمدة من السياق المباشر للرواية ٠ وتتعرض هذه الحقيقة أحيانا للتجاهل ، لأن الأسلوب الذى استعين به فى عرض أحداث ايفان كان يتسم بنبراته الزاعقة وبصياغته العتيقة نوعا ـ وكأنه أراد بهذه الوسيلة صبغ هذه الفقرة بطابع مميز يختلف عن لغة باقى الرواية ٠ على أن قصيدة ايفان تمثل جزءا لا يتجزأ من الحوار بين الأخوين كارامازوف (ايفان واليوشا) ولا يمكن الفصل بين الكثير من معناه وبين غايته الدرامية ، فايفان يستفسر من اليوشا عن وجود انسان فى العالم يتمتع بالقدرة على العفو عمن يعذبون الأطفال العجزة ٠ ويجيب اليوشا : « هناك كائن بمقدوره العفو عن كل شىء ، عن الجميع ، ومن أجل الجميع ، لأنه وهب دمه البرىء للجميع ولكل الأشياء ، وأنت قد نسيته ٠ ولقد أقيم الصرح تكريما له ، وفى سبيله يصيحون مكبرين : انك عادل يا الهى ، لأن حكمتك كشفت عن نفسها ! » ٠

غير أن ايفان لم ينس ، ويسترسل فى رواية حكاية زيارة المسيح الى أشبيلية ٠ وبعد الاستماع الى مونولوج المدعى العام يقول اليوشا :

« ان قصيدتك تركزت على مدح يسوع ، وليس على توجيه اللوم له ــ كما كنت تنوى » • ولكنه أخطأ فى تقدير التصور المأسوى لايفان • فلم يقصد بالأسطورة البتة الهجوم على المسيح • انها بمثابة رمز متوج وناقل أولى لاتهام ايفان لله ، وأدرك ذلك اليوشا بعد لحظات وأضاف القول : « انك لا تؤمن بالله » ونطق هذه الكلمات بلهجة تنم عن الشعور بالأسف العميق ، وهذا هو لب الموضوع : فايفان يؤمن بالله بشعور وحشى مضمر ، لأنه عاجز عن ارغام روحه الصافية على الاعتقاد فى الله ، لأن هذه الحالة تمثل قمة الهرطقة من حيث الحدة واثارة الألم •

غير أن ما اقترح الاقدام عليه سيكون تصورا أضيق من ذلك ، لأننى سأترك العلاقة بين الأسطورة والبناء الشامل لرواية الاخوة كارامازوف دون تعرض له • وسأعتمد على احدى حيل النقد ، وأعتبر حكاية ايفان ، كأنها لقاء متخيل بين تولستوى ودوستويفسكى ، يرمز الى ما وقع من صدام بين رؤيتين للعالم ثم التعبير عنهما بعبقرية واحساس بلاغى عظيم فى جوانب حاسمة من فكرهما • فلقد تركزت قصيدة المدعى الكبير ، وعرضت فى صورة متطرفة العداء بين عقيدتين تعرضتا للكتمان بعد تشتتهما ، أو من تأثير الحذر فى المجادلة ، فهنا بمقدورنا أن نتتبع بأقصى قدر من الوضوح ما سماه برديف « بالخلاف الذى لا حل له » بين تصورين رئيسيين للوجود • ولقد أفصح دوستويفسكى فى مسوداته ــ بعد أن تأمل نفسه مليا ــ عن الأفكار والتحديات التى تعد من ركائز ميثولوجيته • وهناك فصول قليلة « أنعم النظر فيها » على نحو يفوق ما حدث لهذه الحالة ، ويعزى ما فيها من ابهار الى ما تضمنته من تفاصيل •

ولنفحص فى البداية أحد المداخل التمهيدية فى الكشاكيل :

● أقطع كل رؤوسهم •

المدعى العام : وما هى حاجتنا الى « هناك » ؟ • اننا أكثر انسانية منك • ونعشق الأرض • لقد أنشد شيللر للفرحة (*) • وتساءل دامسين (**) عن الثمن الذى يدفع فى سبيل هذه الفرحة ؟ من الدماء التى تسيل ومن الفظاعة غير المحتملة ؟ لا أحد يطرق هذه الناحية • آه ان الصلب حجة بشعة •

المدعى العام : ان الله مثل التاجر • انى أحب الانسانية أكثر من حبى لك كفرد » •

(*) An die Freude.

(**) القديس جون دامسين Jean Damascène (مات ٧٤٩ م) وعرف بمحاربته للهرطقة والاوثان • ويحتفل بعيده فى السابع والعشرين من مارس من كل عام •

هنا وبحق تظهر براعة العقل ، وما يحدثه من قفزات مباغتة وفجوات والتعابير الخفية للحدس ، فليس بالامكان استحضار أكثر من شذرة من المخطط · وتحيلنا الجملة المهشمة في البداية الى تسلسل الفكر عن الطغيان ويوتوبيا شيمالوف الاستبدادية · فهل كانت هذه العبارات تشير الى رغبة كاليجولا الشهيرة في ادماج رقاب رعاياه في رقبة واحدة حتى يستطيع قصفها بخبطة فأس واحدة ؟ أو هل بمقدورنا أن نكتشف فيها تلميحا الى احدى الشذرات الأبكر التي ذكر فيها دوستويفسكي بكل بساطة اسم لويس السابع عشر ولي العهد المفقود ، ووضع خطا تحت اسمه ؟ · أما الجملة التالية ، فانها ستكون أيسر في امكان استخلاص مقصدها ، وأهميتها واضحة ، فلقد طرح المدعي الكبير قضيته التي يمكن وصفها وصفا مقبولا بأنها قضية تولستوية · فلم تكن ميتافزيقية في حالتها محتاجة الى واقع يتجاوز أو يتسامى على واقعنا ، لأنها تجرى في نطاق العالم المادي والدنيوي ، فبطلنا أكثر انسانية من المسيح ، من حيث اتصافه بالابتعاد عن الكمال والآدمية · وهو أكثر امتلاء بالحياة الحقة من المسيح بفضل تعلقه بالعقل والنظام والسلام الاجتماعي · ومن هنا جاء تأكيد تولستوي « نحن نعشق الأرض » · فعليها يتعين انشاء المملكة الحقة ، اعتمادا على الزهد أو حتى على العنف ان لزم الأمر ·

وفي الأسطر القليلة التالية ، استغرق دوستويفسكي في مجادلة تدور حول المتداعيات الشخصية والاشارات المتناثرة·فأولا ذكرنا بأنشودة الفرح لشيللر (*) · واذا رجعنا الى القصيدة فسنلاحظ عددا من الفقرات التي تستند الى فلسفة ايفان · والمقاطع السادسة من الكواترين ، وثيقة الاتصال بوجه خاص :

أيها الملايين اسجدوا لفاطر السموات

خلقكم فسواكم

وميدي أيها الأرض أمام ربك · اننا نسأله الرحمة والغفران

يا جذوة الفرح ! أيها القبس الالهي الجميل (**) !

ومن حيث الجوهر ، تمثل هذه المعاني ثيوديقيا المذهب المثالي التي تدعو الى المعاناة في سبيل خلق عالم أفضل ، وحتى اذا أخفقنا فان الله سيثيب المحاولة · وعلى نحو ليس بمقدورنا توضيحه فان أنشودة الفرح

(*) Der Ode An die Freude.

(**) نقلا عن ترجمة حسين فوزي لهذه الأنشودة الخالدة في سمفونية بيتهوفن التاسعة ·

ساقت دوستويفسكي الى جون دامسين الذى اشتهر بقصيدته (*) التى نهضت بدور مهم فى تاريخ مذاهب الكنائس الشرقية ٠

ولا يستبعد أن يكون دوستويفسكى قد عرف أنشودة شيللر وقصيدة دامسين ، التى أشاد فيها هذا القديس بالمفارقة المفرحة للآلام التى عاناها المسيح ، وبما عاد من نفع على جميع البشر بعد ميتته المفجعة :

فليكن عيد البعث دعوة لنا للابتهاج

بحمل الرب بحمل الرب !

فقد قادنا المسيح من الموت عبر الحياة

ومن الأرض الى السماء

منشدا هللويا ! » (٩) ٠

وهكذا كانت هناك مجموعتان تذكاريتان تجاورتا فى عقل دوستويفسكى : أنشودة الفرح لشيللر الذى يدعو الى تقدم البشر وائتلافه والعمل الثانى هو احتفاء جون دامسين بتضحية المسيح الافتدائية ٠ وفى هذه الجملة الأخيرة التى لا يخفى عدم اكتمالها ، نلاحظ تأمل دوستويفسكى للفكرتين : فهل يتوجب على الملايين أن تقاسى فى سبيل ثواب مجهول (ربما كان وهما ؟) ان هذا هو لب تحدى ايفان كارامازوف : « آه ! ان الصلب حجة قطيعة ٠ ولكن ضد من ؟ ٠ وفى هذه المرحلة ، ربما لم يهتد دوستوفسكى الى أية اجابة يستطيع تدوينها فى مسوداته ٠ فلعلها ستكون حجة يستند اليها من يرتابون فى خلود المسيح ، أو استعداد الله للمغفرة والعفو عن عالم عذب فيه ابنه الوحيد (المسيح) حتى الموت ٠ غير أن عملية الصلب هى التى برر بها اليوشا اعتقاده بأن تضحية المسيح بذاته هى التى ساعدت على تبرير أية شفقة مهما كان نوعها ، أما نهاية الملحوظة فتتصف بالغازها ٠ اذ يعجز المرء عن تفسير ما الذى يعنيه تشبيه الله بالتاجر ؟ ٠ ولكن ثمة وضوحا فى معنى القوة والاتجاه الذى ورد فى زعم المدعى العام ان واجب الانسان يدعوه الى حب الانسانية أكثر من حبه للمسيح ٠ وسوف يفيض الكلام عن هذا الزعم فى النص النهائى ، فالمدعى العام يدافع عن البشرية ضد العنف ومفارقات المشيئة الالهية ، ويهدف الى تبرير أساليب البشر فى مواجهة اله قصى غير مفهوم ، وينبىء هذا الاستهلال فى الكشاكيل ـ فى اختصار معتم ـ مواربة العقل فى نظرته الى الحقيقة عند وضع المخطط الأساسى للأسطورة ٠

(*) De fide Orrhodoxa.

(٩) أدين بالفضل فى هذه الملاحظات التى أشاد فيها دوستويفسكى بجون دامسين لارشادات الأستاذ جون ج٠ ادميرا من University College فى دبلن ٠

وتبعته سلسلة من المذكرات الموجزة فى جمل مبتورة وشذرات من الحوار ومقتبسات . وبوسعنا أن ندرك منها كيف ازدادت ألفة دوستويفسكى بمادته ، وسيطر على فكرته سيطرة كاملة ، وفى بعض الأحيان ، أقدم على قفزات ساعدته على بلوغ بعض النهايات التى استبعدت بعد ذلك فى الرواية الفعلية . ويذكر ايفان فى المسودات بصفة قاطعة انضمامه الى المدعى العام « لأنه هو المحب الأفضل للانسانية » . وتشتمل الاخوة كارامازوف على ارتياب ساخر :

« لماذا كل هذا الهراء يا اليوشا ؟ . انها مجرد قصيدة فارغة نظمها طالب فارغ ليس بوسعه البته نظم بيتين من الشعر . فما الذى دفعك الى النظر اليها بمنظار الجد » ؟ .

وفى المخطط الأبكر للاخوة كارامازوف تماثل ديالكتيك المدعى العام الى حد كبير هو وديالكتيك شيجالوف ومن النزعة الاشتراكية المساواتية (*) ، التى سخر منها دوستويفسكى فى رواية الممسوس : « ان علينا أن ننتظر فترة طويلة حتى يتسنى لنا تنظيم المملكة » : هكذا أسر صوت مجهول الهوية فى الكشاكيل :

« سينطلق سرب من الجراد من الأرض صائحا بأننا نعمل على استعباده ، وأننا أفسدنا العذارى ، وان كانت المخلوقات البائسة ستذعن لنا فى النهاية ، ستذعن ، وينضم أعظمها الينا ، وتدرك أننا نتحمل المعاناة سعيا وراء اكتساب القوة » .

غير أن الملاعين والملعونات لا يعرفون فى الواقع مدى العبء الذى سنتحمله . فنحن نحمل عبء المعرفة ، وعبء المعاناة » .

لم يتصف دوستويفسكى بنبوته الصادقة فى أى موضع آخر مثلما ظهر فى المسودات ، فى هذا الحوار الطويل بين مخيلته المترددة واليقينيات المندفعة كالسهم من معقولاته . ان مصدر شخصية المدعى العام ـ رغم كل مظاهر السوداوية والجلال التى أحاطت بها كما ظهرت فى رؤيا سيجالوف للاوليجاركى هو شخصية الكاهن فى دون كارلوس ، وتصور الناقد الروسى بلينسكى لمارا (أحد زعماء الثورة الفرنسية) كمحب للانسانية . وعندما أحس بهويته لاحظنا ظهور نزعات عقلانية ومظاهر للحساسية تحمل طابع تولستوى بلا منازع : كالافتتان بالاحاطة بكل شىء والحب المقترن بالاستبداد للانسانية ، وعنجهية العقل عندما يظن أن معرفته اكيدة ، والنزعة التقشفية وايثار العزلة ، وجاء تصور ايفان

(*) Egalitariuo.

« لهذا العجوز الملعون الذى يعشق البشرية بعناد « تحمل نبوءة على نحو غريب • اذ مات دوستويفسكى قبل أن يبلغ تولستوى سن المدعى الأعظم • ولكن هواجس الأسطورة تحققت الى درجة كبيرة • فلقد طعن تولستوى فى السن ، وزادت العزلة من وحشية روحه •

وبعد هذه الملاحظات التمهيدية التى سن فيها عقل دوستويفسكى ريشته أو قلمه ، انتقل الى برهانه الكاسح الذى اقتلع كل اعتراض • هنا أيضا تساعد المسودات على الاستنارة • ففيها يطرح المدعى الأعظم قضيته بصراحة أكبر مما حدث فى الرواية ، ويتيسر لنا تتبع تفاصيل الفكرة بوضوح ، بعد أن كانت محتجبة من أثر ليريكية القصيدة • ونرى « المدعى » وهو يتهم المسيح بتخليه عن البشر تاركا اياهم فى لهب تيارات الحرية والشك أيضا :

« فالبشر عندما بدءوا العيش ، بحثوا عن السكينة التى خصوها بمكانة تفوق كل شىء آخر • أما أنت فقد عكست الآية وناديت بأن الحياة تمرد ، وقضيت على السكينة الى الأبد • وبدلا من أن تزودنا بمبادىء صلبة سلسلة وبينة ، صعبت الأشياء وأقصيتها عن أى منال •

والرسالة الثانية ، أى السر الثانى للطبيعة البشرية ارتكز على ضرورة توحيد مفهومية الكافة للخير والشر ، فمن نعلم ومن يرشد سيكون النبى الحق » •

وفى الاخوة كارامازوف ، طرح الاتهام نفسه ، وانما بطريقة أكثر شاعرية :

« فانظر • انك بدلا من أن تتقدم بأساس وطيد لاراحة ضمير الانسان الى الآن ••• اخذت كل ما اتصف باستثنائه وغموضه والغازه •

وكما رأينا ، ان هذا الرأى هو بعينه الاتهام الأساسى الموجه من تولستوى الى العهد الجديد من الكتاب المقدس • وفى مقام آخر من الأحكام انه أيضا انتقاده الأساسى للرواية عند دوستويفسكى • وفطن ماكسيم جوركى لاحدى الملاحظات الأدبية عندما قال ان تولستوى وضع تصوره للقصيدة حتى ينسينا نقائض المسيح ، وسعى لاحلال المفهومية غير المترددة والشمول الواضح محل ما هو استثنائى وغامض وملغز » • فقد تماثل هو والمدعى الأعظم ، فلم يقبل المفارقات والغوامض الملغزة فى تعاليم المسيح • اذ كان كل من تولستوى والكاهن الذى أتى به دوستويفسكى يؤمنان بقدرات العقل على القاء ضوء ثابت على ما تركه المسيح يسبح فى ظلمات بحور المجاز • وكتب تولستوى فى مذكراته (يونيو ١٨٩٩) :

« ان أهم شيء يكمن في الافكار ، ويكون ـ بالتبعية ـ المبدأ الأساسى للكمال هو جعل الأفكار ركيزة للأعمال » • أما دوستويفسكى فقد اعتقد ما يخالف ذلك تماما • فقد عرف العدمية بأنها « العبودية للفكر » • فالعدمى عبد الفكر ، كما قال أندريه جيد فى كتابه عن سيكولوجية دوستويفسكى : « ان ما يتعارض والمحبة لا يعد أساسا البغضاء ، ولكنه تفكر المخ (١) » •

وذكر المدعى الأعظم فى المسودات بيانا مفزعا عما يحدث للروح الانسانية عندما تقع فى براثن الشك :

« لأن سر وجود الانسان لا يكمن فقط فى الحياة ، وانما أن تكون الحياة من أجل شيء محدد • وبغير فكرة راسخة عما يحيا الانسان من أجله ، فانه لن يقبل الحياة ، ولكنه سيفضل تحطيم نفسه على البقاء فوق ظهر البسيطة » ••

وهذه بالضبط هى نفس الشروط التى اشترطها تولستوى فى اعترافاته : « لن يكون بمقدورى العيش ، ولما كنت أخشى الموت ، لذا سأتحايل مع نفسى حتى أتجنب اختطافه (الموت) لى » •

فالناس يتعذبون من جراء الشك والكرب الميتافزيقى ، لأن المسيح قد سمح لهم بحرية الاختيار بين الخير والشر ، ولأن شجرة المعرفة قد تركت مرة أخرى بغير حراسة •• وهنا مكمن الخطر • وهذه هى الفكرة الأساسية التى استندت اليها الأسطورة ، ويتهم المدعى العام المسيح لأنه غالى على نحو مأسوى فى تقدير مكانة الانسان أو قدرته على تحمل أوجاع الارادة الحرة ، لأن البشر يفضلون العبودية الوحشية • وأثبات « حكاية الديمقراطى المتواضع يسوع المسيح لبوشكين (١٨٢٣) بالكثير مما جاء فى ديالكتيك كارامازوف » :

لقد بذرت الصحراء ببذور الحرية
ومشيت قبل ظهور نجمة الصباح
ان الأصابع التى لم تقترف ذنبا هى التى ألقت البذور
فى أرض تئن من ندوب العبودية
انها بذور مثمرة بذرها المنجب
ولكن عبثا ما تفعل أيها الباذر
لقد علمتنى معنى الجهود الضائعة •••

---

(١) André Gide نفس المرجع •

فابذرى ان شئت أيتها الشعوب المسالمة
وهل انتبهت الحشود لنداءات الحرية
ان قدرها هو اما أن تذبح أو تجز ..
وبائنتها الأصفاد التى قيدها بها الأسياد
عبر أجيال من الآدميين الأشبه بالأنعام (٢) .

واستخلص المدعى العام النتيجة . فلن يعرف البشر السعادة الا بعد انشاء مملكة منظمة تنظيما كاملا على الأرض تحكمها سلطة قوية تؤمن بالمعجزات وتوفير الخبز . وانطلقت هذه الأفكار من سبخالوف فى المسوس . انها ميثولوجية الدولة الشمولية التى شرحت وذكرت تفصيلا فى النبوءة المحمومة للكاهن العجوز :

« ثم بعد ذلك سنمنحهم السعادة المتواضعة للمخلوقات الضعيفة ، كما هم الآن بحكم طبيعتهم .. وسنبين لهم مدى ضعفهم ، وأنهم مجرد أطفال جديرون بالشفقة . غير أن هذه السعادة الطفولية أشهى من كل شئ .. وسيعجبون من أمرنا ، ولكنهم سيصابون بالذهول فى حضرتنا ، وسيشعرون بالفخار لتمتعنا بالقوة والنجابة ، ولأننا تمكنا من اخضاع شغب جماعات تقدر بآلاف الملايين . نعم ! اننا سندفعهم للعمل ، ولكننا فى وقت فراغهم سنشغلهم بألعاب أشبه بألعاب الأطفال ، وسيمضون وقتهم فى الترنم بأناشيد الأطفال والرقص البرئ ، ولن يخفوا عنا أى سر ، وسنسمح ـ وأحيانا نمنعهم ـ من العيش برفقة زوجاتهم وعشيقاتهم ، ومن انجاب الأطفال أو عدم انجابهم . وسيتوقف ذلك على مقدار طاعتهم أو عصيانهم . وسيخضعون لنا وهم فرحون ، وسيبوحون لنا بمعظم أسرارهم ، وأشدها ايلاما لضمائرهم ، وسيكون لدينا اجابة على كل ما يعرضون علينا ، وسيشعرون بالبهجة ، لايمانهم باجابتنا ، لانها ستنقذهم من حالات القلق الشديد ومن فظاعة التوجع الذى يعانونه الآن فى سبيل الاهتداء الى قرار حر يهتدون اليه بأنفسهم . وسيكون كل شئ على ما يرام بالنسبة لملايين المخلوقات ماعدا المائة ألف الذين يتسلطون عليهم » .

ولقد صعب التاريخ القريب العهد قراءة هذه الفقرة من رواية الاخوة كارامازوف مع ابداء الرأى صراحة فيها . فهى تشهد بوجود موهبة وبعد نظر يقترب من خافة الشيطنة . فهى تطرح أمامنا فى تفصيل دقيق خلاصة للمصائب التى ابتلى بها عصرنا ، بل وكما كانت الأجيال الأقدم تفتح الكتاب المقدس أو فيرجيل أو شكسبير فتهتدى الى أقوال مأثورة تستنير بها

(٢) ترجمتها Babetle Deutsche

فى تجاربها ، كذلك بوسع جيلنا أن يستخلص من دوستويفسكى درسا يناسب عصرنا الحالى · ولكن دعونا لا نخطىء فى تفسير معنى «هذه القصيدة الفارغة التى نظمها طالب فارغ » · انها تنبىء بما يشبه الاعجاز بما ستفعله الأنظمة الشمولية فى القرن العشرين ، وما فيها من تسلط على الفكر · وبما تتمتع به الصفوة من قوى مدمرة وافتدائية ، وبالاستمتاع الوحشى لعامة الناس بالطقوس الموسيقية الأشبه بالحفلات الراقصة فى نورمبرج وقصر الرياضة فى موسكو ، ووسائل الارغام على الاعتراف ، وخضوع خصوصيات الأفراد خضوعا كاملا للحياة العامة · ولكن ، وكما رأينا فى رواية ١٩٨٤ لجورج أورويل ، التى يمكن اعتبارها حاشية لرؤيا المدعى الأعظم ، فانها قد أشارت أيضا الى تلك الرفوض للحرية ، والتى كانت تتخفى وراء لغة الديمقراطيات الصناعية ، ومظاهرها الخارجية ، انها تشير الى البهرجة الرخيصة لحضارة الكتل البشرية أو الرعاع ، والى غلبة الدجل والشعارات على الفكر الراسخ الحق ، والى نهم البشر ـ الذى لم يختلف فى الشرق عن الغرب ـ فى التعلق بالزعماء والسحرة لمعاونتهم على جـذب انتباههم بعيدا عن وحشية الحرية ، أشد أسرار ضمائرهم ايلاما ، وكل ما يعرضونه علينا ، ويقصـد « بعلينا » هنا اما الشرطة السرية أو علماء الأمراض النفسية أو العضوية أو العقلية · وكان بوسع دوستويفسكى أن يلمح فى كلا الحالين مواضع خزى لكرامة الانسان يمكن مقارنتها بعضها ببعض ·

ولكن هل من المشروع أن نضيف الى هـذا النص حكاية رمزية عن حدوث لقاء بين دوستويفسكى وتولستوى ؟ لا ! ليس بالمعنى الصحيح للكلمة · فقد يشير أحد التولستويين الى أن آمال الكاتب العظيم اليوتوبية قد استندت الى مقاومة العنف ، والحفاظ على الوفاق الـكامن داخل الجمهورية المثالية · وهذا صحيح ، وان كان لا يتعارض بالضرورة هو وتوقعات المدعى العام · اذ كان جوهر نبوءته قائما على خضوع البشر ـ طوعا ـ لحراسهم · وقائما أيضا على أن مملكة العقل ستكون مملكة السلام · وقد يعترض التولستويون بالقول بأنه ليس بمقدورنا العثور فى أى موضع من قانونهم على تصريح يوحى بانقسام البشر الى حكام ومحكومين · واذا نظرنا لهذه الناحية نظرة ضيقة ، فاننا سنعتبرهم قد أصابوا القول · على أننا سنكون قد أسأنا الحكم على عبقرية تولستوى وطبيعة عقله ، اذا أغفلنا دور أرستقراطيته الموروثة · اذ كان تولستوى يحب البشر من عل ، وتحدث عن المسـاواة بينهم أمام الله ، وعن اتصاف الكافة بالمفهومية الدارجة ، ولكنه تصور نفسه كمعلم وانسان خاضع لامتيازات مكانته الرفيعة والتزاماتها ، ولم يختلف تصوره كثيرا عن تصور المدعى العـام ، بأن نظام الأسرة الذى يدين بالولاء للأب هو المثل الأعلى للعلاقة بين الأفراد · ولم تضم شخصيته أية ذرة من تصور دوستويفسكى « للمذلة »

ففى نظرته التجريبية الأريبة ، لابد أن يكون تولســـتوى قد أدرك أن الأخلاقيات البحتة والعقلانية التى يدعو اليها لن يقبلها قبولا حرا سوى حفنة من أصحاب الأرواح المختارة ممن يتقاربون معه فى الشبه ·

ويتوقف الكثير على طريقة فهمنا لنظرة تولستوى للمسيح · فالمسيح الذى ترتكز تعاليمه على « تحقيق مملكة الله ، يعنى السلام للانسان » ، والذى يفرض على الكائنات البشرية « عدم اقتراف أية حماقات » لن يكون على أى نحو مرفوضا عند المدعى العام · ان مسيح « دوستويفسكى » الذى هدد القس المسن فى البداية بحرقه ، ثم نفاه الى الأبد هو بالضـــبط الشخصية التراسندتالية الملغزة والحافلة بالمفارقات التى سعى تولستوى لاستبعادها من المسيحية الجديدة ·

وأخيرا فهناك مشكلة الله ، كما ظهرت فى قصيدة ايفان كارامازوف وفى ميتافزيقا تولســـتوى · اذ يفترض بوجه عام أن المدعى العام من الملحدين ، ولكن الدليل على ذلك يحتمل أكثر من وجهة نظر واحدة · فهناك فقرة فى المسودة تحمل طابع النزعة الغنوصية (الاشراقية) :

« انها هندسة اقليدس · هذا هو ما يدفعنى لقبول الله · وأكثر من ذلك ، انه سيكون الله الأبدى القديم ، والذى ليس بمقدور أحد تخيل شخصيته (أو معرفة ماهيته) · ولا بأس من أن يكون الله الخير · وسيكون الأمر أكثر مدعاة للخجل على هذا الوجه » ·

والظاهر أن هذه الفقرة تعنى استعداد ايفان أو المدعى العام للاعتراف بنوع ما من الاله العديم الأثر أو غير المفهوم · ويرجع ذلك فقط الى أن هذا الوجود سيساعد على جعل حالة العالم أكثر اضطرابا وفظاعة · ألا تردنا هذه الفقرة الى لغز ستافروجين ، وللشك الجهيم بأن الله الأبدى هو اله الشر · ويستند هذا الاحتمال الى ما قاله المدعى العام فى الرواية ذاتها (الاخوة كارامازوف) بأنه يؤمن بالروح الحكيمة ، « الروح المخيفة للموت والدمار » ومن هنا تجىء سخرية العبارة التى وردت فيها كلمات « ولا بأس من أن يكون الله الخير » · وليس من شك ان هذين الاتجاهين لا يتماثلان مما وثيولوجية تولستوى · ولكن بوسعنا القول بأن المدعى العام وتولستوى فى آخر مراحله يقفان موقف تنافس فى تصورهما لله · فكلاهما يقصد انشاء مملكة يوتوبية ينزل فيها الله ضيفا نادر الحضور ، أو ليس موضع ترحيب · فقد قبل كلاهما بطريقتين مختلفتين احدى نظريات دوستويفسكى التى تعتقد أن الاشتراكية ستوجه ضربة قاضية للانسانية ، وستمهد للالحاد ·

واكرر القول بأن تفسير الأســـطورة على هذا الوجه وهم (يغتفر للنقاد) ومحاولة لاستخدام النقد المجازى · فمن غير المقدور فرضه على

النص بأكمله • اذ كانت تلك الجوانب من الفكر التولستوى التى كان بالاستطاعة مقارنتها مقارنة منصفة بنظريات المدعى الأعظم ، والتى لم يتح لدوستويفسكى معرفة أى شىء منها (لأنه مات قبل أن تنشر) • فهى تنتمى بقدر كبير – الى النزعات الأخيرة والأكثر غموضا فى ميتافزيقا تولستوى • وفضلا عن ذلك ، فاننا فى هذه المحاورة المتخيلة ، لم نطلع على أكثر من وجه واحد من الحجة • فلقد تركز موقف دوستويفسكى على صمت المسيح ، ولم يتجسم فى كلمات ، وانما فى ايماءة واحدة هى القبلة التى طبعها المسيح على المدعى العام • وعرض رفض المسيح الاشتراك فى المبارزة (موتيفا) دراميا يتميز بجلاله وعظمته وكياسته • ولكن من الناحية الفلسفية ، فانه يحمل جانبا من معنى التهرب • وانزعج أولياء نعمة دوستويفسكى فى المجمع الكنسى الأورثوذكسى وحاشية القيصر لما فى القصيدة من نظرة من جانب واحد • اذ بدت حقيقة عدم الرد على ما قاله المدعى الأعظم وأنها أضفت على الحجة قوة يتعذر الرد عليها • ووعد دوستويفسكى بقيام اليوشا والأب زوسيما فى الأحداث التالية للرواية بدحض الميثولوجيا المهرطقة لايفان • وأما هل كانا سينجحان فى هذا الصدد فمسألة تستأهل النقاش •

ولكن بمجرد سماحنا بهذه الوقائع سيكون تفسيرنا للأسطورة كحكاية رمزية عن حدوث لقاء بين تولستوى ودوستويفسكى قد أثبت أنه فى محله • ولفت سير جوفرى كينز (*) الانتباه الى محاورة أخاذة مماثلة عن تعارض الغايات بين وليم بليك وفرنسيس بيكون • وكتب بليك فى هامش مقال لبيكون عن الحقيقة ما كان دوستويفسكى سيكتبه : « ليست الحقيقة حقيقة المسيح ، ولكنها حقيقة بيلاطس » • ويختتم المقال « بتيما » حكاية ايفان كارامازوف : « هناك نبوءة تقول انه عندما سيأتى المسيح ، فانه لن يجد ايمانا على الأرض » • وقال بليك مفحما : « لقد وضع بيكون نهاية للايمان (٣) » • ان مثل هذا التبادل فى الرأى بين اناس يفصل بينهم زمان طويل ، أو داخل عقل منقسم على نفسه يتمخض عن استخلاص لبعض النتائج ، وزيادة ايضاح النقاط الغامضة • فهى تشير من خلال توتر المتباينات والمتعارضات الى المتناقضات المتكررة فى تراثنا الفلسفى والدينى •

فبفضل العرافة أو المصادفة ، أنبأت نهاية أسطورة المدعى العظيم على نحو غريب بما جرى فى سيرة حياة تولستوى • وصور ايفان

---

(٣) انظر الى مقال The Times Literary Supplement Sir Geoffrey Keynes
(*) فى ٨ مارس ١٩٥٧ •

كارامازوف المدعى العام كرجل مسن أمضى حياته بطولها فى الصحراء · وان كان لم يستطع زعزعة حبه الراسخ للانسانية · ولعل هذه الصورة هى التى خطرت ببال ماكسيم جوركى عندما وصف تولستوى بأنه انسان يبحث عن الله لا لنفسه ، وانما للبشر حتى يتركه الله (فى حاله) فى سلام الصحراء التى اختارها بنفسه · وهل هناك ما هو أكثر اتصالا ووثوقا بتولستوى فى أواخر أيامه مما قاله ايفان كارامازوف عن الانسان « الذى أكل عشب الصحراء وبذل جهدا مضنيا للسيطرة على جسده حتى يكتسب الحرية والكمال ؟ » ·

٨

لم يتوقف التضاد بين تولستوى ودوستويفسكى بعد موتهما · والواقع أنه ازداد حدة ، وازداد اتصافا بالدرامية بعد تأثره بالأحداث اللاحقة ، فلقد ألفا أعمالهما فى عهد من عهود التاريخ بدا مناسبا لابداع الفن العظيم · انه العهد الذى بدت فيه الحضارة أو الثقافة التقليدية على حافة التدهور « ثم واجهت القوة الحيوية لهذه الحضارة أحوالا تاريخية لم تعد تناسبها ، وان استطاعت الحفاظ على سلامتها لبعض الوقت فى مجال الابداع الروحى ، وأثمرت ثمرتها الأخيرة ، بينما استفادت حرية الشعر من التدهور الذى حدث للأوضاع الاجتماعية وروحها (٤) » · وقبل مرور أربعين سنة على نبوءة المدعى العام بأن مملكة الله آتية لا ريب فيها ، تحققت بعض آمال تولستوى ومعظم مخاوف دوستويفسكى ، بعد أن فرض على روسيا نظام استبدادى أخروى ، عبارة عن الحكم الفردى الذى تنبأ به شيجالوف فى رواية الممسوس ، وبذلك صدقت رؤيته ·

وحظى بالتقدير دوستويفسكى وكتاباته خلال الحقبة القصيرة التى أشرف فيها فجر السلطة الحديثة على الظهور ، وتحررت الطاقات الابداعية مرة أخرى · واعتقد لينين أن كتاب الممسوس «مقزز رغم عظمته» · ووصف لوناشارسكى « دوستويفسكى » بأنه أعظم كتاب روسيا وأسحرهم بيانا · واحتفت السلطات الرسمية والنقاد بمرور مائة عام على مولده (١٩٢١) (٥) ولكن بعد انتصار النزعة الشيجالوفية (نسبة الى شيجالوف) فى صورتها

---

(٤) Jacques Maritain فى كتاب Creative Intuition in Art and Poetry (نيويورك ١٩٥٣) ·

(٥) انظر Irving Howe نفس المرجع ·

المتطرفة ، نظر الى دوستويفسكى كعدو خطير وداعية للهدم والهرطقة • واتهمته محاكم التفتيش الجديدة بالروحانية والرجعية ، وبأنه شخصية عليلة وهبت مخيلة فذة ، ولكنها مجردة من أية بصيرة تاريخية : وكانوا على استعداد لتحمل كتاب « بيت الموتى » ، لأنه صور الاستبداد القيصرى ، ولا مانع أيضا من قبول « الجريمة والعقاب » لأنها بينت كيف يستطاع سحق أية ثورة ثقافية أحدثها التناقض الداخلى فى المجتمع الســابق للماركسية • وأما فيما يتعلق بكتب دوستويفسكى الرئيسية مثل الأبله والممسوس والاخوة كارامازوف فقد قال ممثلو الحقبة الستالينية نفس ما قاله المدعى الأعظم للمسيح : « اذهب ولا تظهر مرة أخرى • لا تجىء على الاطلاق • اطلاقا اطلاقا ! » • وفى يوليه ١٩١٨ ، أمر لينين بتشييد تمثالين لتولستوى ودوستويفسكى • وما أن جاءت ١٩٣٢ حتى رأينا بطل رواية « الخروج من الفوضى » لاليا اهرنبرج يعترف بأن دوستويفسكى وحده هو الذى قال الحقيقة عن الشعب ، ولكنها الحقيقة التى لا يستطيع معايشتها : « فهى تصلح لكى تروى للمحتضرين على غرار ما يحدث فى الشعائر الجنائزية • ولكن عند الجلوس لتناول الطعام ، يجب أن تنسى تماما ، واذا أنجب أحد طفلا وقام بتنشئته فعليه بادىء ذى بدء أن يتخلص من كتب هذا الرجل •• وعلى من يتولى انشاء دولة أن يأمر حتى بعدم ذكر اسمه قطعيا » •

أما تولستوى فعلى عكس ذلك • اذ حظى بأعظم تقدير باعتباره أحد أصحاب الفضل على الثورة • واحتل مكانا مرموقا فى بانثيون الثوار مثلما حدث لروسو عندما تمتع بالقداسة فى معبد العقلاء الذى أنشأه روبسبيير • واعتبر لينين « تولستوى » أعظم كتاب الرواية أجمعين ، وعندما تناول النقد الماركسى الكلام عنه تحول الأرستقراطى الشديد المراس والمتصلب الرأى ، الذى كتب ماكسيم جوركى بتهيب عطوف عن غطرسته وعنجهيته الى بطل الروح القومية البروليتارية • واكتشفت فيه الثورة الروسية مرآتها الحقة ، على حد قول لينين • وأقصى دوستويفسكى الفنان المجرح الذى ذاق الذل والهوان والمتطرف المدان ، الذى استطاع أن يبقى حيا بعد فترة السجن التى أمضاها فى سيبيريا والرجل الذى عرف كل ألوان الحطة الاقتصادية والاجتماعية ، أقصى بعد وفاته من « عالم البروليتــاريا » ، بينما حظى تولستوى الذى روى أحداث المجتمع الراقى وأعيان الريف والمدافع الأكبر عن النظام السياسى الذى يتبع تقاليد تعظيم دور الآباء وأهليته لادارة الدولة فى العهد السابق للتصنيع ، حظى بمواطنة الأحرار فى المدينة الألفية الجديدة • انها مفارقة مفعمة بالدروس تثبت لنا مدى وثوق صلة قصيدة ايفان كارامازوف ــ رغم نقصها ولغتها المجازية ــ بالأحداث • فما اكتشفه الماركسيون فى تولستوى هو الكثير من العناصر التى تخيلها دوستويفسكى

فى أسطورة « المدعى العام » مثل الايمان المتطرف بالتقدم الانسانى عن طريق السبل المادية ، والايمـان بالعقل البراجماتى ، ورفض التجربة الروحية والاستغراق التام فى مشكلات هذا العالم والاقتراب من استبعاد دور الله فى العالم · فلقد تصوروا دوستويفسكى فى صورة قريبة لتصور المدعى العام للمسيح · تصوروه فى صورة المشاغب الأبدى ومروج فكرة الحرية والمأساة ، أنه الرجل الذى تصور أن بعث روح الفرد أهم من التقدم المادى للمجتمع بأسره ·

لقد تناول النقد الأدبى الماركسى على نحو خصيب ـ وان كان بطريقة انتقائية ـ عبقرية تولستوى · فهو اما شجب معظم كتابات دوستويفسكى ، أو تجاهلها · ومن الشهود على ذلك جورج لوكاش · فلقد أفاض الكتابة عن تولستوى ، وعندما تناول الكلام عن « الحرب والسلام » وآنا كارينينا ، كشفت كتاباته عن الارتياح · أما دوستويفسكى فلم يظهر اسمه فى مؤلفـاته الجسيمة الا لماما · وأشـار لوكاش اليه فى كتاب من أبكر مؤلفاته (*) فى فقرته الختامية · اذ ذكر لنا فى عبارات متفجرة بليغة غامضة أن عالم الرواية عند دوستويفسكى يقع خارج نطاق مشكلات القرن التاسع عشر التى تناول لوكاش الحديث عنها · وأخيرا وفى سنة ١٩٤٣ : كتب مقالا عن مؤلف الاخوة كارامازوف · ومن سخريات القدر اختيار لوكاش كشعار له بيتا من شعر الشاعر الانجليزى براوننج يقول فيه : « لقد ذهبت لكى أثبت روحى (**) » ولكن المغامرة لم تسفر عن أكثر من القليل ، أى جاءت فى صورة متقطعة ومترددة وسطحية ·

وكان من الصـعب أن تكون غير ذلك · فلقد جسـدت أعمال دوستويفسكى انكارا تاما للنظرة الى العالم التى اعتنقها الثوار الماركسيون · وبالاضافة الى ذلك ، فلقد احتوت على نبوءة يتعين على كل ماركسى رفضها ان كان من المؤمنين بالنصر النهائى للمادية الجدلية ، ان أنصار شيجالوف والمدعى الأعظم قد يسيطرون سيطرة مؤقتة على مملكة الأرض ، ولكن حكمهم مسير الى لقاء حتفه والى الهاوية والى سفك كل منهم للآخر بسبب افتقارهم المحتوم الفتاك الى الانسانية · ولا مفر من أن تبدو رواية الممسوس لأى ماركسى مؤمن بصير كأنها هوروسكوب يكشف عن وقوع كارثة ·

وأبان العهد الستالينى ، كانت الرقابة السوفيتية تعمل على هدى هذه النظرية · وصحبت « النوبة » المناهضة لستالين عملية اعادة تقييم لدوستويفسكى واستئناف الدراسات الدوستويفسكية · ولكن من الواضح أن النظام الديكتاتورى البروليتارى والدنيوى ، حتى فى صورته المتحررة

(*) Die Theorie des Romans Lukacs.
(**) "I go to prove my soul"

المنزع ليس بمقدوره أن يسمح للكثيرين من رعاياه بقراءة وتأمل مغامرات الأمير مويشكن وحكاية شجالوف وفيرخومنسكى أو الفصول المؤيدة والمعارضة (*) فى رواية الاخوة كارامازوف • ومرة أخرى قد يعود دوستويفسكى كصوت من العالم السفلى •

وفى خارج روسيا ، يصح القول — على الجملة — بحدوث عكس ذلك • فلقد تغلغل دوستويفسكى بقدر أكبر من تولستوى فى نسيج الفكر المعاصر ، انه أحد الأعلام الرئيسيين فى الوعى الحديث • واقتحمت النزعة الدوستويفسكية سيكولوجية الرواية الحديثة وميتافزيقا « العبث » والحرية المأسوية التى انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية واللاهوت التأملى (**) • فلقد دارت العجلة دورتها الكاملة • وغدا الاسقوثى الذى قدمه فوجى (***) كأحد البرابرة الأبعدين نبيا ومؤرخا لحياتنا • ولعل هذا يرجع الى ازدياد اقتراب البربرية منا !

وهكذا فحتى بعد موتهما استمر التضاد بين الروائيين : تولستوى الوريث الرائد لتقاليد الملحمة ، ودوستويفسكى أحد العظماء من أتباع المزاج الدرامى بعد شكسبير • تولستوى صاحب العقلية المفتونة بالمعقولات والواقع ، ودوستويفسكى محتقر العقلانية والشديد الولع بالمفارقات ، تولستوى شاعر الأرض والروح الباستورالية ، ودوستويفسكى قمة المواطنة وسيد البنائين فى المتروبوليس الحديثة فى نطاق اللغة • تولستوى المتعطش للحقيقة والذى قضى على نفسه وعلى المحيطين به عندما غالى فى البحث عنها ، ودوستويفسكى الذى كان يؤثر الوقوف ضد الحقيقة على الوقوف ضد المسيح ، والذى يرتاب فى القدرة على الفهم الشامل ونصير الأسرار الروحية ، تولستوى الذى حرص دوما على التزام الطريق الأسمى للحياة ، على حد قول كولريدج ، ودوستويفسكى الذى كان يؤثر شق طريقه فى المتاهات (الليبرينت) وكل ما يتنافى والطبيعة فى أقبية ومستنقعات الروح • لقد كان تولستوى أشبه بصرح كبير يتخطى الأرض الملموسة فى التجربة المشخصة • أما دوستويفسكى فكان يقف دائما على حافة عالم الهلوسة والأطياف معرضا على الدوام لاقتحام عالم الشياطين ، فيما أثبت فى نهاية المطاف أنه مجرد نسيج من الأحلام • تولستوى مجسد الصحة والعافية وحيوية أهل أوليمبيا ، ودوستويفسكى خلاصة الطاقات المهددة بالمرض والمس ، تولستوى الذى رأى مصائر البشر تاريخيا فى

(*) Pro و Con.

(**) Speculative.

(***) Vogüe (١٨٥٠ — ١٩١٠) روائى صاحب فضل ترجمة الادب الروسى الى الفرنسية •

تيار الزمان ، ودوستويفسكي الذي رأى هذه المصائر كأشياء معاصرة في حالة ركود واهتزاز في مواقفها ومفارقاتها الدرامية • تولستوي الذي حمل الى قبره في أول مناسك دفن تجرى في روسيا ، ودوستويفسكي الذي شيع الى مثواه الأخير في قرافة دير الكسندر نفسكي في سان بطرسبورج وسط طقوس وقور للكنيسة الأورثوذكسية • دوستويفسكي الذي احتلت صفته كانسان مؤمن بالله الصدارة ، تولستوي أحد الذين تحدوا ـ هذا الاله في الخفاء ••

وفي بيت ناظر محطة أستابافو قيل ان تولستوي كان لديه كتابان بجوار فراشه : الاخوة كارامازوف ومقالات الفيلسوف الفرنسي مونتاني• والظاهر أنه اختار الموت في حضور روح خصـــمه الكبيرة وروح أحد الشخصيات القريبة منه • وكان اختياره للشخصية الثانية (مونتاني) ملائما باعتبار مونتاني شاعر الحياة ووحدتها وشموليتها ، ليس بالمعنى الذي فهم به تولستوي هذا السر • ولو أنه نظر في الفصل الثاني عشر الشهير من المقالات عندما كان يروض عبقريته الوحشية لاهتدى الى حكمة تناسبه ، كما تناسب دوستويفسكي : ليس هناك عمل عظيم دال على الاعجاز يتساوى هو والروح الانسانية (*) •

(*) C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit dumain.

BIBLIOGRAPHY

QUOTATIONS from the novels, tales, dramas, and essays of Tolostoy are taken from the translations by Louis and Aylmer Maude in the Centenary Edition (1928 - 39). There are two exceptions to this : in the case of **Anna Karenina**, I have used the the translation by Constance Garnett, and in that of **The Christian Teaching**, I have quoted from the translation by Vladimir Chertkov (New York, 1898).

Quotations from Tolstoy's letters, journals, and unfinished writings are taken from the following :

P. I. Biryukov : **Leo Tolstoy : his life and work** (London, 1906) , **The Journals of Leo Tolostoi, 1895-1899** (trans. by. R. Sturunsky, New York, 1917) ; **Tolstoi's Love Letters** (trans. by S. S. Koteliansky and Virginia Woolf, London, 1923) ; **Lettres inédites de L. Tolstoy à** Botkine (trans. by J. W. Bienstock in vol. 66 of **Les oeuvres libres,** Paris, 1926) ; **The Private Diary of Leo Tolstoy** 1853-1857 (trans. by Louise and Aylmer Maude, London, 1927) ; **The Letters of Tolstoy and his Cousin Countess Alexandra Tolstoy** (trans. by L. Islavin, London 1929) ; **New Light on Tolstoy, Literary Fragments, Letters and Reminiscences Not Previously Published** (ed. by R. Fülöp-Miller, London, 1931) ; **Léon Tolostoï et Sophie Tolstoï. Journaux intimes**, 1810 (trans. by J. Chuzeville, Paris, 1940).

Quotations from the notebooks and drafts for **Anna Karenina** and **Resurrection** are taken from the translations into French by Henri Mongault, S. Launeau, and E. Beaux published in the Bibliographèque de la Pléiade (Paris, 1951). I have also consulted Henri Mongault's translation of **War and Peace** published together with a preface by Pierre Pascal, in the same collection (Paris, 1944).

QUOTATIONS from the novels and tales of Dostoievsky are taken from the translations by Constance Garnett (London, 1912-20) except in the following cases : I have used G. J. Hogarth's translations of Poor

Folk, The Gambler, Letters from the Underworld, The Gentle Maiden, and **The Landlady,** as they have appeared in Everman's Library. Quotations from **The Diary of a Writer** are taken from the translation by Boris Brasol (London, 1949).

Quotations from Dostoevsky's letters, reminiscences, and literary fragments are taken from the following :

Lettres of Fyodor Michailovitch Dostoevsky (trans. by E. C. Mayne, London, 1914) ; **Letters and Reminiscences** (trans. by S. S. Koteliansky and J. Middleton Murry, London, 1923) ; **Dostoevsky : Les Inédits** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1923) ; **Der unbekannte Dostojewski** (ed. by R. Fülöp-Miller and F. Eckstein, Munich, 1926); **Dostoevsky : Lettres à sa femme** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1927) ; **New Dostoevsky Letters** (trans. by S. S. Koteliansky, London, 1929) ; **The Letters of Dostoyevsky to His Wife** (trans. by E. Hill and D. Mudie, London, 1930).

Quotations from the notebooks and drafts for Dostoevsky's novels are taken from W. Komarovitch : **Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente** (Munich, 1928), and from the translations into French as they have appeareé in the Bibliothèque de la Pléiade :

Les Frères Karamazov, Les Carnets des Frères Karamazov, Niétotchka Niezvanov (trans. by H. Mongault, L. Désormonts, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1952) ; **L'Idiot, Les Carnets de L'Idiot, Humiliés et offensés** (trans. by A. Mousset, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1953) ; **Crime et châtiment, Journal de Raskolnikov, Les Carnets de Crime et châtiment, Souvenirs de la maison des morts** (trans. by D. Ergaz, V. Pozner, B. de Schloezer, H. Mongault, and L. Désormonts, Paris, 1954) : **Les Démons, Les Carnets des Démons, Les Pauvres Gens** (trans. by B. de Scholezer and S. Luneau, Paris, 1955) ; **L'Adolescent, Les Nuits blanches, Le Joueur, Le Sous-sol, L'Eternel Mari** (trans. by Pierre Pascal, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1956).

(The following list includes only works cited or used as direct sources. It does not include specific editions of classical or standard texts such as, for instance, the poems of Schiller or Matthew Arnold's Essays in Criticism).

Charles Andler : « **Nietzsche et Dostoïevsky** » (in **Mélanges Baldensperger,** Paris, 1930).

Vladimir Astrov : « Dostoievsky on Edgar Allan Poe » **(American Literature,** XIV, 1942).

N. A. Berdiaev : **Les Sources et le sens du communisme russe** (trans. by A. Nerville, Paris, 1951).

———— : **L'Esprit de Dostoievski** (trans. by A. Nerville, Paris, 1946).

Isaiah Berlin : **The Hedgehog and the Fox** (London, 1953).

———— : **Historical Inevitability** (Oxford, 1954).

Rachel Bespaloff : **De Iliade** (New York, 1943).

Marius Bewley : **The Complex Fate** (London, 1952).

R. P. Blackmur : **The Double Agent** (New York, 1935).

———— : **Language as Gesture** (London, 1954).

———— : **The Lion and the Honeycomb** (London, 1956).

———— : **Anni Mirabiles,** 1921-1925 (Library of Congress, Washington, 1956).

N. Von Bubnoff, ed. **Russische Religionsphilosophen : Dokumente** (Heidelberg, 1956).

Jakob Burckhardt : **Weltgeschichtliche Betrachtungen (Gesammelte Werke,** IV, Basel, 1956).

Kenneth Burke : **The Philosophy of Literary Form** (New York, 1957).

E. H. Carr : **Dostoevsky** (1821-1881) (London 1931).

C. G. Carus : **Psyche** (Jena, 1926).

J. M. Chassaignon : **Cataractes de l'imagination** (Paris, 1799).

V. Chertkov : **The Last Days of Tolstoy** (trans. by N. A. Duddington, London, 1922).

N. Cohn : **The Pursuit of the Millennium** (London, 1957). —

Stephen Crane's Tove Letters lo Nellie Crouse (ed.) by H. Cady and L. G. Wells, Syracuse University Press, 1954).

R. Curle : **Characters of Dostoevsky** (London, 1950).

D. Cyzevskyj : « **Schiller und Die Brüder Karamazov's**» (**Zeitschift fvr Slavische Philologie,** VI, 1929).

Ilya Ehrenburg : **Out of Chaos** (trans. by A. Bakshy, New York, 1934).

T. S. Eliot : **Selected Essays, 1917-1932** (London, 1932).

———— Notes towards the Definition of Culture (London, 1948).

Francis Fergusson : **The Idea of a Theatre** (Princeton University Press, 1949).

———— : **The Human Image in Dramatic Literature** (New York, 1957).

Gustave Flaubert : **Correspondance de** (Paris, 1926-33).

E. M. Forster : **Aspects of the Novel** (London, 1927).

Sigmund Freud : « Dostoevsky and Parricide » (in preface to the translation of **Stavrogin's Confession** by Virginia Woolf and S. S. Koteliansky, New York, 1947).

D. Gerhardt : **Gogol' und Destojecskij in ihrem künstlerischen Verhältnis (Leipzig,** 1941). w

Gabriel Germain : **Genèse de l'Odyssée** (Paris, 1954).

André Gide : **Dostoïevsky** (Paris, 1923).

Michael Ginsburg « Koni and His Contemporaries » (**Indiana** Slavic Studies, T, 1956).

Joseph Goebbels : **Michael** (Munich, 1929).

Lucien Goldmann : **Le Dieu caché** (Paris, 1955).

Maxim Gorky : **Reminiscences of Tolstoy, Cekhov and Andreev** (trans. by Katherine Mansfield, S. S. Koteliansky, and Leonard Woolf, London, 1934).

Romano Guardini : **Religiöse Gestalten in Dostojewskis Werk** (Munich, 1947).

J. E. Harrison : **Ancient Art and Ritual** (London, 1914).

F. W. J. Hemmings : **The Russian Novel in France,** 1884-1914 (Oxford, 1950).

Alexander Herzen : **From the Other Shore** and **The Russian People and Socialism** (trans. by R. Wollheim, with an introduction by Isaiah Berlin, London, 1956).

Humphry House : **Aristotle's Poetics** (London 1956).

Irving Howe : **Politics and the Novel** (New York, 1957).

V. Ivanov : **Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky** (trans. by N. Cameron, London, 1952).

Henry James : **Hawthorne** (London, 1879).

———— : **Notes on Novelists, with Some Other Notes** (London, 1914).

———— : **The Letters of Henry James** (ed. by P. Lubbock, London, 1920).

———— : **The Art of the Novel** (ed. by R. P. Blackmur, London, 1935).

———— : **The Notebooks of Henry James** (ed. by F. O. Mathiessen and K. B. Murdock, Oxford University Press, New York, 1947).

———— : **The Art of Fiction and Other Essays** (ed. by M. Robert, Oxford University Press, New York, 1948).

Georges Jarbinet : **Les Mystères de Paris d'Eugène Sue** (Paris, 1932)

John Keats : **The Letters of** (ed. by M. B. Forman, Oxford, 1947).

H. D. F. Kitto : **Form and Meaning in Drama** (London, 1956).

G. Wilson Knight : **Shakespeare and Tolstoy** (Oxford, 1934).

Hans Kohn : **Pan-Slavism : Its History and Ideology** (University of Notre Dame Press, 1953).

Reinhard Lauth : **Die Philosophie Dostojewskis** (Munich, 1950).

D. H. Lawrence : **Studies in Classic American Literature** (London, 1924).

———— : Introduction to F. M. Dostoevsky : **The Grand Inquisitor** (trans. by S. S. Koteliansky, London, 1930).

———— : The Letters of D. H. **Lawrrence** (ed. with an introduction by Aldous Huxley, London, 1932).

T. E. Lawrence : **The Letters of** (ed. by David Garnett, London, 1938).

F. R. Leavis : The Great Tradition (London, 1948).

————. **D. H. Lawrence, Novelist** (London, 1955).

T. S. Lindstrom : **Tolstoï en France** (1886-1910) (Paris, 1952).

H. de Lubac : **Le Drame de l'humanisme athée** (Paris, 1954).

Percy Lubbock : **The Craft of Fiction** (London, 1921).

George Lukàcs : **Die Theorie des Romans** (Berlin ,1952).
(Berlin, 1920).

———— : **Deutsche Realisten des 19. Johrhundests** (Berlin, 1952).

———— : **Der russische Realismus in der Weltliteratur** (Berlin, 1952).

———— : **Oeutsche Realisten des 19. Jahrunderts** (Berlin, 1952).

———— : **Notes towards the Definition of Culture** (London, 1948).

———— : **Probleme des Realismus** (Berlin, 1955).

———— : **Goethe und seine Zeit** (Berlin, 1955).

J. Madaulc : **Le Christianisme de Dostoïevski** (Paris, 1939).

Thomas Mann : **Adel des Geistes** (Stockholm, 1945).

———— : **Neue Studien** (Stockholm, 1948).

———— : **Nachlese** (Stockholm, 1956).

Jacques Maritain : **Creative Intuition in Art and Poetry** (London, 1954).

R. E. Matlaw : « Recurrent Images in Dostoevskij » (**Harvard Slavic Studies**, III, 1957)

Aylmer Maude : **The Life of Tolstoy** (Oxford, 1930).

D. S. Merezhkovsky : **Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevsky** (London, 1902).

H. Muchnic : **Dostoevsky's English Reputation** (1881-1936) (Northampton, Mass., 1939) .

J. Middleton Murry : **Dostoevsky : a Critical Study** (London, 1916).

George Orwell : « Lear, Tolstoy, and the Fool » (**Polemic, VII**, London, 1947).

Denys Page : **The Homeric Odyssey** (Oxford, 1955).

C. E. Passage : **Dostoevski the Adapter : A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffman** (University of North Carolina Press, 1954).

Gilbert Phelps : **The Russian Novel in English Fiction** (London, 1956).

R. Poggioli : « Kafka and Dostoyevsky » (**The Kafka Problem**, New York, 1946).

———— : **The Phoenix and the Spider** (Harvard, 1957).

Tikhon Polner : **Tolstoy and his Wife** (trans. by N. Wreden, London, 1946).

John Cowper Powys : **Dostoievsky** (London, 1946).

Mario Praz : **The Romantic Agony** (Oxford, 1951).

Marcel Proust : **Contre Sainte-Beuve and Journées de Lecture** (Paris, 1954).

I. A. Richards : **Practical Criticism** (London, 1929).

———— : Coleridge on Imagination (London, 1934).

Jacques Rivière : **Nouvelles Etudes** (Paris, 1922).

Romain Rolland : **Vie de Tolstoï** (Paris, 1921).

———— : **Mémoires et fragments du journal** (Paris, 1956).

Boris Sapir : **Dostojewsky und Tolstoi über Probleme des Rechts** (Tübingen, 1932).

Jean-Paul Sartre : **« A Propos Le bruit et la fureur, La temporalité chez Faulkner » (Situations,** I Paris, 1947).

.... : **« Qu'est-ce que la littérature ? » (Situations,** II, Paris, 1948).

George Bernard Shaw : **The Works of** (London 1839-8).

Léon Shestov : **All Things Are Possible** (trans. by S. S. Koteliansky, London, 1920).

———— : **Tolstoi und Nietzsche** (trans. by N. Strasser, Cologne, 1923)

———— : **Les Révélations de la mort, Dostoievsky-Tolstoy** (trans. by Boris de Schloezer, Paris, 1923).

———— : **Dostojewski und Nietzsche** (trans. by R. von Walter, Cologne, 1924).

———— : **Athènes et Jerusalem** (Paris, 1938).

E. J. Simmons : **Dostoevski : The Making of a Novelist** (Oxford University Press, New York, 1940).

E. A. Soloviev : **Dostoievsky : His Life and Literary Activity** (trans. by C. J. Hogarth, London, 1916).

André Suarès : **Tolstoï** (Paris, 1899).

Allen Tates : « The Hovering Fly » (The Man of Letters in the Modern World, London, 1955).

The Tolstoy Home, Diaries of Tatiana Sukhotin-Tolstoy (trans. by A. Brown, Columbia University Press, 1951).

Alexandria Tolstoy : **Tolstoy : A Life of My Father** trans by E. R. Hapgood, New York, 1953).

Ilya Tolstoy : **« Reminiscences of Tolstoy** (trans. by G. Calderon, London, 1914).

Leon L. Tolstoy : **The Truth about My Father** (London, 1924).

Lionel Trilling : **The Liberal Imagination** (London, 1951).

———— : **The Opposing Self** (London, 1955).

Henri Troyat : **Dostoïevski : l'homme et son oeuvre** (Paris, 1940).

L. B. Turkevich : **Cervantes in Russia** (Princeton University Press, 1950).

J. Van Der Eng : **Dostoevskij romancier** (Gravenhage, 1957).

E. M. M. de Vogüé : **Le Roman russe** (Paris, 1886).

Simone Weil : « **L'Iliade ou le Poècm de la force** » (**under the pseudonym** of Emile Novin, **Cahiers du sud,** Marseilles, 1940).

Edmund Wilson : « Dickens : The Two Scrooges » (**Eight Essays,** New York, 1954).

Virginia Woolf : « Modern Fiction » (**The Common Reader,** London, 1925).

A Yarmolinsky : **Dostoevsky. A. Life** (New York, 1934).

L. A. Zander : **Dostoevsky** (trans. by N. Duddington, London, 1948).

Emile Zola : **Les Romanciers naturalistes (Oeuvres complètes,** XV, Paris, 1927-9).

———— : Le Roman expérimental (Oeuvres complètes, XLVI, Paris, 1927-9).

اقرأ فى هذه السلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى · رادونسكايا
نقطة مقابل نقطة	الدس هكسلى
الجغرافيا فى مائة عام	ت · و · فريمان
الثقافة والمجتمع	رايمونت وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ جـ)	ر · ج · فوربس
الأرض الغامضة	ليستردبل راى
الرواية الانجليزية	والتر الن
المرشد الى فن المسرح	لويس فارجاس
آلهة مصر	فرانسوا دوماس
الانسان المصرى على الشاشة	د · قدرى حفنى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	اولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات النقود	ديفيد وليام ماكدوال
الموسيقى ـ تعبير نفسى ـ ومنطق	عزيز الشوان
عصر الرواية ـ مقال فى النوع الأدبى	د · محسن جاسم الموسوى
ديلان توماس	اشراف س · بى · كوكس
الانسان ذلك الكائن الفريد	جول ويست
الرواية الحديثة	بول لويس
المسرح المصرى المعاصر	د · عبد المعطى شعراوى
على محمود طه	أنور المعداوى
القوة النفسية للأهرام	بيل شول وأدبنيت
فن الترجمة	د · صفاء خلوصى
تولستوى	رالف ئى ماتلو
ستندال	فيكتور برومبير

رسائل واحاديث من المنفى	فيكتــور هــوجو
الجزء والكل (محــاورات فى مضمــــار الفيـــزياء الذرية)	فيرنز هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدنى هــوك
فن الأدب الروائى عنــد تولســتوى	ف ٠ ع ٠ أدنيكوف
ادب الأطفـــال	هادى نعمــان الهيتى
احمــد حســن الزيات	د ٠ نعمة رحيم العــزاوى
اعــلام العــرب فى الكيميــاء	د ٠ فاضل احمــد الطائى
فــكرة المسرح	جلال العشرى
الجحيـــم	هنرى باربوس
صــنع القــرار الســياسى	الســيد عليـــوه
التطور الحضارى للانســان	جاكوب برونوفسكى
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفــال	د ٠ روجــر ستروجان
تربيــة الدواجــن	كــاتى ثيــر
الموتى وعالمهم فى مصر القــديمة	ا ٠ ســبنسر
النحـــل والطب	د ٠ ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جــوزيف داهمــــوس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ ـ ١٩١٤	د ٠ لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى الســنة	د ٠ جــون شـــندلر
الصــــحافة	بييـــر البيـــر
اثر الكــوميديا الالهيــة لدانتى فى الفــن التشـــكيلى	الدكتــور غبــريال وهبــه
الأدب الروسى قبــل الثــورة البلشــفية وبعــــدها	د ٠ رمسيس عــوض
حركة عــدم الانحيــاز فى عـــالم متغير	د٠ محمد نعمان جــلال
الفكر الأوروبى الحــديث (٤ جـ)	فرانكلين ل ٠ باومر
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥	شوكت الربيعى
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د٠ محيى الدين احمد حسين

نظريات الفيلم الكبرى	تأليف : ج٠ دادلى أندرو
مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد؟	د٠ جوهان دورشنر
حـــرب الفضـــاء	مجموعة من العلماء الأمريكيين
ادارة الصراعات الدوليـة	د ٠ السـيد عليـوة
الميكروكمبيـــوتر	د ٠ مصطفى عنــانى
مختارات من الأدب اليابانى	صــبرى الفضـــل
الفكر الاوى الحديث (٣ جـ)	د٠ أحمد حمدى محمود
تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة	جابرييـــل بايــر
اعلام الفلسفة السـياسية المعاصرة	انطـونى دى كرسبنى وكينيث هينـــوج
كتـابة السـيناريو للسينما	دوايت ســوين
الزمن وقيـــاسه	زافيلســكى ف ٠ س
أجهـزة تكييف الهـــواء	ابراهيم القرضـاوى
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى	بيتـر رداى
سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جـوزيف داهموس
التجـــربة اليـــونانية	س ٠ م بـورا
مراكز الصناعة فى مصر الاســلامية	د٠ عاصم محمد رزق
العـلم والطـلاب والمـدارس	رونالد د ٠ سمبسـون ونورمان د٠ اندرسون
الشـارع المصرى والفـكر	د ٠ أنور عبد الملك
حوار حول التنمية الاقتصادية	والت روستو
تبسـيط الكيميـــاء	فرد ٠ س ٠ هيس
العــادات والتقاليد المصرية	جــون يوركهـارت
التــذوق السـيتمائى	آلان كاســبيار
التخطيط الســياحى	سامى عبـد المعطى
البـــذور الكونيـة	فريد هـــويل شاندرا ويكراما مسينج
دراما الشاشة (٢ جـ)	حسين حلمى المهندس
الهيـروين والايـدز	روى روبرتســون
صـــور افريقيـــة	دوركاس ماكلينتـوك
نجيب محفوظ على الشاشة	هاشـم النحـاس

الكمبيوتر فى مجالات الحياة	د. محمود سرى طه
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية	بيتر لورى
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء	بوريس فيدروفيتش سيرجيف
الهندسة الوراثية	ويليام بينز
تربية أسماك الزينة	ديفيد الدرتون
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)	جمعها : جون ر. بورر وميلتون جولدينجر
الفكر التاريخى عند الاغريق	أرنولد توينبى
كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)	احمد محمد الشنوانى
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)	د. أحمد حمدى محمود
قضايا وملامح الفن التشكيلى	د . صالح رضا
التغذية فى البلدان النامية	م.هـ . كنج وآخرون
بداية بلا نهاية	جورج جاموف
الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية	د. السيد طه أبو سديرة
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون	جاليليو جاليليه
الارهاب	أريك موريس ، آلان هو
اخناتون	سيريل الدريد
القبيلة الثالثة عشرة	آرثر كيستلر
الأساطير الاغريقية والرومانية	أحمد رضا
التوافق النفسى	توماس أ . هاريس
تاريخ العلم والتكنولوجيا	ر.ج. فوربس
الدليل البيبليوجرافى	مجموعة من الباحثين
لغة الصورة	روى آرمز
الثورة الاصلاحية فى اليابان	ناجاى متشيو
العالم الثالث غدا	بول هاريسون
الانقراض الكبير	ميخائيل ألبى ، جيمس لفلوك
تاريخ النقود	فيكتور مورجان
دليل تنظيم المتاحف	آدمز فيليب
التحليل والتوزيع الأوركسترالى	اعداد محمد كمال اسماعيل
الشاهنامة (٢ ج)	الفردوسى الطوسى
الحياة الكريمة (٢ ج)	بيرتون بورتر
كتابة التاريخ فى مصر ق ١٩	جاك كرابس جونيور
قيام الدولة العثمانية	محمد فؤاد ، كوبريلى

العثمانيون فى أوربا	بول كـولنز
عن النقد السينمائى الأمريكى	ادوارد ميرى
ترانيم زرادشت	اختيار / د. فيليب عطية
السينما العربيـة	اعداد / مونى براخ وآخرون.
سقوط المطر وقصص أخـرى	نادين جورديمر
جماليـات فن الاخراج	زيجموند هبنر
التاريخ من شتى جوانبه ٣ ج	ستيفن أوزمنت ،
الحملة الصليبية الأولى	جوناثان ريلى سميث
التمثيل للسينما والتليفزيون	تأليف / تونى بار
الكنائس القبطية القديمة فى مصر ٢ ج	الفريد ج. بتلر
رحلات فارتيما	رودريجو فارتيما
انهم يصنعون البشر	فانس بكارد
فى النقد السينمائى الفرنسى	اختيار / د. رفيق الصبان.
السـينما الخيالية	بيتـر نيكوللز
السـلطة والفرد	برتراند راصل
الأزهر فى الف عام	بيارد دودج
رواد الفلسفة الحديثة	ريتشارد شاخت
سفر نامه	ناصر خسرو علوى
مصر الرومانيـة	نفتالى لويس
الاتصال والهيمنة الثقافية	هربرت شيلر
مختارات من الآداب الأسيوية	اختيار / صبرى الفضل
الكاتب الحديث	ج.س.فريزر
الشموس المتفجرة	اسحق عظيموف
مدخل الى علم اللغة	لوريتو تود
حديث النهر	ترجمة / سوريال عبد الملك
من هم التتـار	د. ابرار كريم الله
ماستريخت	اعداد / جابر محمد الجزار
معـالم تاريخ الانسانية ٤ ج	هـ . ج ولز
ما بعد الحداثة	مارجريت روز

حضارة الاسلام	جوستاف جرونيباوم
الحملات الصليبية	ستيفن رانسيمان
الطفل ٢ ج	ارنولد جزيل وآخرون
الكون ذلك المجهول	جلال عبد الفتاح
افريقيا الطريق الآخر	بادى اونيمود
فن الزجاج	محمد زينهم
رحلة بيرتون ٣ ج	رتيشارد ف · بيرتون
السحر والعلم والدين	د· فيليب عطية
الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى	آدمز متز
رحلة فاسكو دا جاما	فاسكو داجاما
كوننا المتمدد	ايفرى شاتزمان
الفلسفة الجوهرية	سوندراى
حرب المستقبل	مارتن فان كريفلد
الاعلام التطبيقى	فرانسيس ج· برجين

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٤٢٣ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4528 — 9

لا يقتصر هذا الكتاب على المقارنة النقدية بين دورى تولستوى ودوستويفسكى فى عالم الرواية الروسية، ولكنه يقدم أيضا تقيما لمدى إختلافهما عن قيم الرواية الأوروبية والأمريكية.

ويناسب هذا الكتاب من استوعب روائع أدبهما، ويحفز من لم تتح له هذه الفرصة إلى الإسراع بذلك حتى يكتمل تصوره للفن الروائى فى ذروته.

دوستويفسكى (فيودور ميخائيلوفتش) ١٨٢١ - ١٨٨١
صورة الغلاف - من رسم جيردون روسى

مطابع الهيئة المصرية العامة

٣٣٠ قرشا